



“ De Leitrim à Sligo ” : des sessions de musique traditionnelle instrumentale à danser irlandaise : systématique, interactions musique/environnement

Damien Verron

► To cite this version:

Damien Verron. “ De Leitrim à Sligo ” : des sessions de musique traditionnelle instrumentale à danser irlandaise : systématique, interactions musique/environnement. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2012. Français. NNT : 2012STET2162 . tel-00939408

HAL Id: tel-00939408

<https://theses.hal.science/tel-00939408>

Submitted on 30 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Montréal
Université Jean Monnet de Saint-Étienne
École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts (ED 484)

THÈSE DE DOCTORAT

Discipline : Musicologie

**« *DE LEITRIM A SLIGO* » : DES *SESSIONS* DE MUSIQUE TRADITIONNELLE
INSTRUMENTALE À DANSER IRLANDAISE : SYSTEMATIQUE,
INTERACTIONS MUSIQUE/ENVIRONNEMENT**

Volume I

Damien VERRON

Thèse co-dirigée par

Mme Nathalie FERNANDO, Professeur agrégée, UdeM

Mme Béatrice RAMAUT-CHEVASSUS, Professeur des Universités, UJM

Date de soutenance : le 29 octobre 2012

JURY :

Mme Nathalie FERNANDO, Professeur agrégée, Université de Montréal

M. Jean-Jacques NATTIEZ, Professeur titulaire émérite, Université de Montréal

M. François PICARD, Professeur, Université Paris-Sorbonne

Mme Béatrice RAMAUT-CHEVASSUS, Professeur, Université Jean Monnet
de Saint-Etienne

Mme Miriam ROVSING OLSEN, Maître de conférences HDR, Université Paris
Ouest Nanterre

**« *DE LEITRIM A SLIGO* » : DES *SESSIONS* DE MUSIQUE TRADITIONNELLE
INSTRUMENTALE À DANSER IRLANDAISE : SYSTEMATIQUE,
INTERACTIONS MUSIQUE/ENVIRONNEMENT**

Damien VERRON

Université de Montréal
Université Jean Monnet de Saint-Étienne
École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts (ED 484)

THÈSE DE DOCTORAT

Discipline : Musicologie

**« *DE LEITRIM A SLIGO* » : DES *SESSIONS* DE MUSIQUE TRADITIONNELLE
INSTRUMENTALE À DANSER IRLANDAISE : SYSTEMATIQUE,
INTERACTIONS MUSIQUE/ENVIRONNEMENT**

Volume I

Damien VERRON

Thèse co-dirigée par

Mme Nathalie FERNANDO, Professeur agrégée, UdeM
Mme Béatrice RAMAUT-CHEVASSUS, Professeur des Universités, UJM

Date de soutenance : le 29 octobre 2012

JURY :

Mme Nathalie FERNANDO, Professeur agrégée, Université de Montréal
M. Jean-Jacques NATTIEZ, Professeur titulaire émérite, Université de Montréal
M. François PICARD, Professeur, Université Paris-Sorbonne
Mme Béatrice RAMAUT-CHEVASSUS, Professeur, Université Jean Monnet
de Saint-Etienne
Mme Miriam ROVSING OLSEN, Maître de conférences HDR, Université Paris
Ouest Nanterre

Résumé

Instants et espaces investis par la musique, les sessions sont actuellement en Irlande un marqueur d'expression culturelle. En surface, celles-ci peuvent être définies en tant que regroupement prévu ou spontané de plusieurs musiciens dans le but de faire de la musique et de passer un agréable moment en communauté. Toutefois, un travail d'enquête réparti sur sept années de recherches dans le nord-ouest irlandais a révélé qu'en profondeur, les *sessions* représentent un phénomène socioculturel complexe, phénomène social autant que musical, fait musical autant que social, édifice symbolique mixte tissé d'interactions dont la combinatoire à chaque fois renouvelée implique un jeu de relations entre le facteur individuel et les stratégies collectives qui, radicalement, affectent l'ensemble de la structure de l'événement. Comprendre le fonctionnement d'une session revient alors à poser un certain nombre de questions ayant pour finalité de révéler la manière dont les deux pôles du social et du musical se trouvent, en même temps que distincts, inextricablement liés. Les sessions musicales se révèlent ainsi sources d'un certain nombre de problèmes, lesquels, *a priori* motivés par une connaissance spécifique à notre objet d'étude, conduisent à dépasser le domaine exclusif de l'Irlande pour venir affronter les questionnements plus larges que pose l'ethnomusicologie contemporaine. La présente thèse s'organise en cinq chapitres. Un premier est consacré à une description générale des *sessions*. L'attention est portée sur les liens dynamiques opérant entre ce qui relève du musical et ce qui procède d'un ordre plus spécifiquement social. Les questions alors soulevées engagent un second chapitre, dont l'organisation est bipartite. Y sont alors exposés, dans un premier temps, les grands axes problématiques sur lesquels cette thèse repose, et dans un second, les réponses méthodologiques impliquées par cette même problématique. Un troisième chapitre consiste à mettre en place l'ensemble des outils nécessaires à la conduite des analyses, à travers une réflexion portant sur les propriétés systématiques de l'ensemble des paramètres sociaux et musicaux caractéristiques de ce que sera notre corpus. L'étape suivante, quatrième chapitre de la thèse, se fonde sur les analyses comparatives d'un corpus de 26 pièces musicales, collectées dans le cadre de 7 situations de *sessions* distinctes. À travers un cinquième chapitre, le travail se termine enfin par une synthèse fondée sur l'intégralité des résultats analytiques obtenus dans le chapitre précédent.

Mots clés

Ethnomusicologie ; fait musical ; fait social ; interactions ; Irlande ; dynamique ; systématique musicale ; tripartition sémiologique de la musique ;

Abstract

As periods of time and spatial entities invested by music, sessions in Ireland nowadays are a marker of cultural expression. Superficially, those can be defined as a gathering, planned or spontaneous, of several musicians with the prospect to produce music and to share a nice moment together. Yet, a survey pursued over a seven-year research work in north-western Ireland revealed that, in depth, sessions represent complex socio-cultural events, social as much as musical, musical as well as social happening, symbolic entity enriched by interactions whose permanently renewed combination reflects the interplay between individual factors and group strategies, that, radically, affect the whole structure of the event. To understand how a session functions then requires raising a number of questions whose end is to elucidate how the two poles, social and musical, happen to be inextricably linked, though distinct at the same time. Musical sessions thus become a source of problems which, a priori connected to the amount of knowledge specific of our topic, lead to overcome the exclusive domain of Ireland up to facing the broader issues of contemporary ethnomusicology. The present thesis includes five chapters. The first one is a general description of sessions. Attention is paid to the dynamic links operating between what belongs to music and what proceeds from a line more specifically social. Questions then raised trigger a second chapter, whose content is bipartite. First are exposed the major problems on which the thesis rests, and secondly the methodological answers related to the given problematic. A third chapter consists of setting the spectrum of methods required to conduct analyses, through a reflexion bearing on the system properties of the whole range of social and musical parameters that characterize this work. Next step, the fourth chapter is based on the comparative analysis of 26 musical pieces that were collected in the context of seven different situations in distinct sessions. In the fifth chapter, the thesis ends with a synthesis of all analytical results as gathered in the previous chapters.

Keywords

Ethnomusicology ; musical fact ; social fact ; interactions ; Ireland ; dynamic ; style analysis ; tripartite semiology of music ;

REMERCIEMENTS

Je remercie Nathalie Fernando et Béatrice Ramaut-Chevassus de leurs nombreux conseils, ainsi que du soutien qu'elles ont apporté, au fil du temps, à mes recherches. Ma plus profonde gratitude va également à Anne Damon-Guillot. Ses lectures, toujours avisées, ont été pour moi d'une aide précieuse. Qu'Elisabeth Grange, responsable du prêt entre bibliothèques de l'Université Jean Monnet, soit vivement remerciée. Ses compétences m'ont permis d'obtenir bien des ouvrages dont, assurément, cette thèse avait besoin. De la même façon, je remercie le Professeur Jean Alain Chayvialle, dont l'appui me fut d'un secours inestimable. Je ne saurais oublier le CIEREC et le MCAM, dont le soutien logistique m'a permis de me rendre, à plusieurs reprises, sur le terrain irlandais. Enfin, j'exprime toute ma gratitude à Bernie O'Donnell, Maria Keaney, Vicky Skelton, Seamus Duignan et bien sûr Michael O'Brien. Par leur patience et leur dévouement, ces informateurs et musiciens m'ont aidé à mieux comprendre leur culture. À tous, ainsi qu'à ceux que j'ai sûrement oubliés, cette thèse est dédiée.

Quel chimiste ou quel géologue s'amuserait à dire que le soufre ou la quartz ont une structure unique que lui, homme de science, se chargerait de nous révéler dans sa vérité ? Il n'y a pas de science de la pierre, pas plus qu'il n'y a de science de la société, de son organisation et de son évolution: il n'y a qu'une multiplicité, une poussière de sciences humaines qui découpent chacune, plus ou moins arbitrairement un aspect de la réalité humaine et tentent d'en rendre compte par des modèles approximatifs et limités. Il faut ici choisir entre la perspective indéfiniment ramifiée et lacunaire de la science et la certitude métaphysique ou religieuse que donne un dogme.

[MOLINO, Jean, « Outil, symbole, idéologie », BENSMAÏN, Abdallah, *Symbole et idéologie ; Entretiens avec Roland Barthes*, Abdallah Laroui, Jean Molino, Rabat : Médiaproduction, 1987, pp. 106-107]

Introduction générale

Les traditions musicales populaires d'Irlande constituent un terrain de recherche ethnomusicologique d'une fertilité certaine. Dans le cadre de cette thèse, l'étude d'une communauté musicienne des régions de Leitrim et Sligo, régions situées dans le nord-ouest de l'Île, offre à cet effet un échantillon de ce que peut offrir, dans son ensemble, l'indéniable diversité de pratiques, dont la proportion devient plus frappante encore, lorsque confrontée à un si petit pays. Fertilité certaine, disions nous, si l'on tient compte des questions théoriques et méthodologiques centrales que notre objet de recherche a convoquées, et convoque encore, lors même que nous n'abordons qu'une infime partie de ce qu'offrent à connaître les traditions musicales irlandaises. Cet objet, c'est ce que la pratique nomme *music sessions* : *sessions* de musique.

L'expression renvoyant en substance au rassemblement prévu ou spontané de musiciens dans le but de faire de la musique et de passer un agréable moment en communauté, il est vrai que les *sessions* peuvent apparaître d'un intérêt scientifique *a priori* relatif. Le fait, en outre, que celles-ci aient la plupart du temps lieu au pub n'est pas non plus du meilleur secours pour, disons, asseoir le sérieux du terrain sur lequel nous pratiquons l'ethnomusicologie. Dans quelle mesure, pourrait-il être pensé, l'étude d'individus réunis dans un bar pour le seul plaisir de jouer une musique instrumentale à danser, simple d'un point de vue systématique, que personne ne danse plus d'ailleurs, en tout cas rarement au pub, dans quelle mesure l'étude de ce fait musical est-elle, concrètement, utile à la connaissance ethnomusicologique ? Une telle question, si elle est légitime, n'en reste pas moins réductrice: les *sessions* musicales irlandaises sont, pour de nombreuses raisons, indéniablement dignes d'étude. Un état de la situation intellectuelle en matière de *session* permet à ce titre d'en mesurer l'importance, au moins pour l'Irlande.

Etat de la question

En Irlande, la plupart des ouvrages s'intéressant à l'étude ethnologique et/ou sociologique des traditions musicales locales aborde la question des *sessions* qui, clairement, revêt l'étoffe d'une figure imposée. Il suffit par exemple de citer les travaux de Michael Moloney¹,

¹MOLONEY, Michael, *Irish music in America: continuity and change*, thèse de musicologie non publiée, Université de Pennsylvanie, 1992.

Lawrence Erwin McCullough², comme le mémoire de Master de Samuel Colin Hamilton³. Ces trois auteurs abordent avec précision la plupart des questions relatives à la structuration sociale des *sessions* musicales. Dans un même sens et plus récemment, les études de Barry Foy⁴, David C. Barry⁵ et Deborah L. Rapuano⁶ offrent à qui souhaite comprendre le phénomène *session*, de profondes analyses des codes sociologiques qui le sous-tendent, des interactions sociales musiciens/audience, des différents types de *sessions*, etc. Il convient en outre de mentionner un important nombre de monographies dont certaines, telles celles de Breandán Breathnach et Thomás Ó Canainn⁷, ou de Ciaran Carson et Fintan Vallely⁸, font à ce jour autorité. Par une approche plus générale de la musique traditionnelle irlandaise, ces ouvrages assurent aux lecteurs une première connaissance du sujet. Pas à pas donc, la recherche progresse et l'un au moins des deux pans que l'ethnomusicologie recouvre se révèle abordé de manière dense et précise, constituant ainsi un fond de connaissance sérieux en matière de *session*.

Rares sont toutefois les travaux accordant aux structures immanentes de la musique constituant le répertoire actualisé en *session*, un intérêt identique à celui tourné vers les rapports sociaux au sein desquels ce fait musical prend corps. Une telle observation n'est d'ailleurs pas inédite puisque déjà Hazel Fairbairn, en 1993, soulignait le manque de références spécifiques concernant l'ensemble de l'idiomatique musicale autochtone, ce qui comprend donc les *sessions* :

Jusqu'à récemment, très peu de travaux et d'études sur la musique irlandaise avaient fait l'objet d'une analyse musicologique détaillée. [...] Les départements de musique des universités irlandaises avaient tendance à ignorer la tradition musicale locale, et laissaient les historiens, folkloristes et anthropologues débattre du sujet.⁹

²McCULLOUGH, Lawrence Erwin, *Irish music in Chicago: an ethnomusicological study*, thèse de musicologie non publiée, Université de Pittsburgh, 1978.

³HAMILTON, Samuel Colin, *The session: a socio-cultural phenomenon in Irish traditional music*, mémoire de Master, non publié, Queen's University de Belfast, 1978.

⁴FOY, Barry, *Field guide to the Irish music session*, Dublin : Roberts Rinehart Publishers, 1999.

⁵BARRY, David C., *A performance analysis of Irish traditional music sessions in Cork City with special reference to the concept of audience*, Master de musicologie non publié, Université de Cork, 2000.

⁶RAPUANO, Deborah L., *Every drop hollows the stone: an ethnographic study of traditional Irish music pub sessions*, thèse d'ethnologie non publiée, Université Loyola de Chicago, 2005.

⁷BREATHNACH, Breandán, *Folk music and dances of Ireland*, Cork : Ossian Publications, 1996 ; Ó CANAINN, Thomás, *Traditional music in Ireland*, Cork : Ossian Publications, sd/ R1993.

⁸CARSON, Ciaran, *Irish traditional music*, Loudon : Ossian USA, [1986] ; VALLELY, Fintan, éd. *The Companion to Irish traditional music*, New York : New York University Press, 1999.

⁹Notre traduction de « *Until recently, very little of the research and study into Irish music had been conducted from a detailed musicological point of view. [...] Music departments in Irish universities have tended to ignore the indigenous traditional music and the subject has been pursued mainly by historians, folklorists, and anthropologists.* » cf. FAIRBAIRN, Hazel, *Group playing in traditional Irish music: interaction and heterophony in the session*, thèse de musicologie non publiée, Université de Cambridge, 1993, p. 3.

Le terrain ethnomusicologique n'est cependant pas vierge. Les références bibliographiques réunies pour ce travail montrent au contraire qu'une certaine dynamique universitaire tend, depuis les années soixante-dix¹⁰, à produire de plus en plus de travaux traitant le sujet de la tradition musicale irlandaise en tant que fait sonore. Les écrits de James R. Cowdery¹¹, de Lawrence Erwin McCullough¹², les recherches doctorales du Professeur Mícheál Ó Súilleabháin¹³, le travail moins directement concerné de Stephen C. Jardine¹⁴, sont autant de démonstrations de l'intérêt suscité depuis plus de trente ans par l'étude systématique des traditions musicales de l'Île. En outre, un certain nombre de travaux de Master récents, principalement réalisés par les étudiants des universités irlandaises de Limerick, Dublin, Galway et Cork¹⁵, montre que l'approfondissement des connaissances de la musique traditionnelle instrumentale à danser continue d'être, en Irlande surtout, un sujet de préoccupation important.

Pour aller dans le sens de Fairbairn toutefois et défendre la légitimité scientifique d'un travail à venir, un constat peut et doit malgré tout être fait : hormis sa thèse, il ne semble pas exister, près de vingt ans plus tard, d'autres travaux spécifiquement musicologiques traitant le cas précis des *sessions* irlandaises¹⁶. À ce titre, la place occupée par Fairbairn au sein d'une ethnomusicologie des traditions musicales ayant trait au *sessions* est d'autant plus importante que son travail constitue une démarche analytique inédite dans ce domaine de recherche. C'est un travail de description portant non seulement sur le matériau sonore d'un point de vue systématique, mais également sur les interactions opérant au niveau du discours musical produit collectivement dans le cadre de *sessions*.

Reste à constater, cependant, qu'indépendamment des travaux de Fairbairn, aucune tentative de description tenant compte à la fois du champ de la production musicale, de celui

¹⁰Période correspondant à peu près à la découverte puis à l'adhésion massive de la musique traditionnelle instrumentale à danser par les communautés urbaines d'Irlande (Pour un aperçu, en langue française, cf. FALC'HER-POYROUX, Erick, *L'identité musicale irlandaise*, thèse de sociologie non publiée, Université Rennes 2, 1996, ainsi que VERRON, Damien, *Les post-revivalistes et l'arrangement dans la musique traditionnelle en Irlande, de 1990 à nos jours*, mémoire de première année de Master, non publié, Université Jean Monnet de St Etienne, 2005).

¹¹COWDERY, James Randolph, *Rethinking the concept of tune family*, thèse de musicologie publiée, Wesleyan University, 1985, et COWDERY, James Randolph, *The melodic tradition of Ireland*, Kent : The Kent State University Press, 1990.

¹²McCULLOUGH, Lawrence Erwin, "Style in traditional Irish music", *Ethnomusicology*, 21, n° 1 (1977), pp. 85-97 et McCULLOUGH, Lawrence Erwin, *Irish music in Chicago: an ethnomusicological study*, thèse de musicologie non publiée, Université de Pittsburgh, 1978.

¹³Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, *Innovation and tradition in the music of Tommie Potts*, thèse de musicologie non publiée, The Queen's University de Belfast, 1987.

¹⁴JARDIN, Stephen Cannon, *A study of the composition of tunes and their assimilation into Irish traditional dance music*, Master de musicologie non publié, Université de Cork, 1981.

¹⁵Et à une moindre échelle de la Queen's University de Belfast.

¹⁶C'est ce que laisse supposer l'état des recherches bibliographiques entreprises dans le cadre de ce travail.

de la réception de la musique produite – par les musiciens ainsi que par les individus non-participants, et rétroactivement de la façon dont ces deux pôles du fait musical total s'articulent pour former un tout au fonctionnement global essentiellement complexe, n'a été jusque-là entreprise de façon extensive au sujet de la musique instrumentale à danser irlandaise en *session*¹⁷.

Or à l'instar des découvertes de Fairbairn, plusieurs enquêtes de terrain réparties sur six années de recherches ont révélé de notre côté que la musique, en même temps qu'elle est étroitement liée à la structure sociale toujours variable de chaque *session*, n'en reste pas moins susceptible d'agir sur cette même structure, ce, par le biais pourtant fragile et unique de son évanescence. C'est à un lien ténu que nous avons affaire, lien à l'examen duquel nous avons choisi de consacrer cette thèse.

De tels rapports dynamiques, à ce stade seulement esquissés, conduisent semble-t-il à justifier l'intérêt des *sessions* non plus sur le seul plan de l'augmentation des connaissances ethnomusicologiques ayant trait à traditions musicales irlandaises, mais également sur celui des questionnements, modèles et méthodes constitutifs de l'ethnomusicologie elle-même. C'est que, confronté à cette compénétration factuelle d'éléments hétérogènes participants du musical et du social non pas distinctement, mais conjointement, le traitement ethnomusicologique ne saurait être à sens unique. Chercher à rendre compte de ce fait musical particulier et complexe, c'est parallèlement trouver ce qui, parmi les outils que compte notre discipline, fonctionne, en même temps qu'évacuer ce qui est inopérant. En dépit de leur apparente simplicité, les *sessions* révèlent donc une double propension à intéresser non seulement l'ethnomusicologie irlandaise, mais également l'ethnomusicologie en tant que champ de recherche *per se*.

Organisation des chapitres

Pour répondre à cette double exigence, une division de la thèse en cinq chapitres est choisie. Un premier, introductif, s'attache à produire une description générale des *sessions* musicales, appréciées à travers les concepts de "fait musical total" et de "mixte", que nous empruntons à la théorie des formes symboliques de Jean Molino¹⁸. Il y est alors fait état d'une

¹⁷Mentionnons toutefois à ce stade les nombreuses pistes lancées par David C. Barry, mais dans le sens d'interactions de type environnement social/musiciens, non d'interactions prenant en compte l'ensemble des rapports possibles (pour rappel : BARRY, David C., *A performance analysis of Irish traditional music sessions in Cork City with special reference to the concept of audience*, Master de musicologie non publié, Université de Cork, 2000).

¹⁸La plupart des propositions de cet auteur, liées à la musique, sont regroupées dans l'ouvrage: MOLINO, Jean, *Le singe musicien ; Essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Arles : Actes Sud, 2009.

réflexion portant en premier lieu sur des questions de catégories, sous-catégories et, en second lieu, sur la mise en lumière de la façon dont, en un tout hautement dynamique, les paramètres sociaux et musicaux sur lesquels se fondent les *sessions* sont articulés. L'orientation spécifique de ce chapitre n'a, toutefois, de finalité définitoire ni unique, ni péremptoire. Des *sessions*, il s'agit en effet de faire apparaître les traits les plus saillants afin de générer une définition qui, par sa densité même, soulève rapidement de nombreuses questions.

Ces questions nécessitent l'engagement d'une nouvelle étape, cette fois-ci d'ordre théorique et méthodologique, laquelle donne lieu à un second chapitre. L'articulation en est bipartite. Dans un premier temps, le point de vue s'oriente vers une déclinaison des problèmes théoriques générés par les descriptions du chapitre premier. La mesure de nos interrogations est alors faite à partir d'une appréciation des modèles théoriques dont la mise en place apparaît nécessaire pour rendre compte, avec efficacité, des problèmes posés par la complexité intrinsèque des *sessions* musicales, considérées, rappelons-le, en tant que mixte (une description de ce concept est proposée dès le chapitre 1). Le cas de la prolifération des données est, par exemple, une des raisons de cette mixité. Ce qui conduit à réfléchir sur les techniques d'inventorisation disponibles, ou encore sur la nécessité d'une procédure de ciblage multiparamétrique servant à contrôler le flux d'informations. Le rôle à confier à la musique en tant que fait sonore, ainsi que l'hypothèse d'une sensibilité de celle-ci au contexte, hypothèse centrale on le verra, est également une des problématiques soulevées dans ce chapitre. En toute connexion, celui-ci se clôt sur un ensemble de propositions d'ordre méthodologique, au travers desquelles il s'agit de constituer le cadre analytique définitif et global de la recherche. Ce cadre s'appuie sur un modèle principal, la tripartition sémiologique de la musique développée par Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez, auquel des outils empruntés à l'Individualisme Méthodologique sont ajoutés. Par l'intermédiaire de ces deux modèles, nous disposons de suffisamment d'instruments pour quitter le stade théorique, et intégrer celui des analyses.

Un troisième chapitre consiste en la mise à disposition d'un certain nombre de données descriptives servant à préparer la lecture des analyses ultérieures, principalement celles du chapitre 4. Nous jugeons utile pour ce faire de distinguer provisoirement et artificiellement les paramètres strictement musicaux (systématique et procédures interprétatives), et les paramètres plus spécifiquement sociaux, ces derniers étant principalement voués à la détermination de paramètres ciblés, avérés particulièrement important pour la compréhension générale du fonctionnement des *sessions* sur un plan social. L'ensemble de ces données préparatoires permet d'évoluer vers une nouvelle et quatrième étape.

Celle-ci, avant dernier chapitre de la thèse, repose sur la stricte mise en place d'analyses musicales et situationnelles comparées. Dans un premier temps, il s'agit de mettre au jour l'ensemble des données constituant notre corpus, lequel peut être scindé en deux : **1)** un corpus musical, comprenant 26 pièces collectées dans le cadre de 7 *sessions*. Eu égard à l'orientation comparatiste des analyses, l'ensemble des pièces ont été retenues en vertu de leur récurrence – comparer entre elles un nombre donné de mêmes pièces offre un terrain de comparaison selon nous plus pertinent que dans le cas de pièces distinctes, bien que l'un n'exclue pas l'autre¹⁹ ; **2)** un corpus d'ordre social, fondé sur la détermination de paramètres situationnels clés, au nombre de 7, obtenus dans le cadre d'entretiens auprès de nos informateurs – 1. configuration géospatiale des lieux ; 2. taux de fréquentation interne et externe de la *session* ; 3. destination première de la *session* ; 4. typologie des individus (participants et non participants) ; 5. instrumentarium ; 6. phénomènes sonores extra-musicaux ; 7. conduites sociales (rapports entretenus avec l'étiquette)²⁰.

Après l'introduction et la justification des pièces et paramètres retenus à titre de corpus, un premier stade consiste à produire l'inventaire exhaustif des variantes musicales et situationnelles révélées par l'examen de ce même corpus, et retenues dans l'optique d'une comparaison croisée. Ladite comparaison s'engage ensuite, avec pour principe celui de vérifier d'éventuels liens opérant entre une situation d'énonciation, et l'énonciation elle-même. Par sa configuration exclusivement analytique, ce chapitre collecte un ensemble de données empiriques dont la finalité est de répondre, favorablement ou défavorablement, à l'hypothèse d'une matérialisation des faits de situation dans la trace sonore en tant que processus.

En tirant profit des résultats analytiques du chapitre précédent, un cinquième et dernier chapitre propose d'établir une synthèse. Il est question de réfléchir à la plausibilité, au sens proposé par Jean-Pierre Olivier de Sardan²¹, des résultats avérés favorables à l'hypothèse, en même temps qu'aux élargissements à la fois techniques et théoriques proposés par ce mêmes résultats.

¹⁹L'ensemble des transcriptions sur lesquelles reposent les analyses est disponible dans le volume d'annexe.

²⁰Nous ne jugeons pas pertinent de nous arrêter ici plus longuement sur la description du corpus, étant donné la place qui lui est consacrée plus loin.

²¹SARDAN, Jean-Pierre Olivier de, *La rigueur du qualitatif ; Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-la-neuve : Academia Bruylant, 2008 (coll. Anthropologie prospective n°3).

Conditions de l'enquête

Afin de clore cette introduction, il faut encore faire état des conditions générales de l'enquête. Notre objectif de comprendre les liens unissant la structure musicale aux contextes sociaux, à chaque fois spécifiques, sur lesquels reposait toute *session*, nous a en effet conduit à nous rendre à plusieurs reprises sur le terrain, afin de disposer par la suite d'un nombre suffisamment représentatif de pièces comparables, ainsi que d'un ensemble de données issues de l'observation des *sessions* sur un plan plus spécifiquement situationnel. À cet égard, nous avons opté pour effectuer les enquêtes selon deux approches complémentaires. Premièrement, en tant qu'observateur non participant, et secondement en qualité de musicien, c'est-à-dire comme participant direct. Il s'agissait ainsi de disposer à la fois d'un regard extérieur, par l'intermédiaire duquel les *sessions* pouvaient être appréciées, disons, le plus objectivement possible, et à la fois de vivre les interactions d'une façon plus personnelle, à travers l'expérience d'une situation de musicien participant²².

Indépendamment de ces deux statuts, chaque *session* devait être stratégiquement appréciée selon trois étapes distinctes. Une première consistait, naturellement, en la collecte de données ethnographiques, fondée sur **1)** l'enregistrement audio systématique de l'ensemble de la soirée ; **2)** une prise de photographies, ou, dans la mesure du possible, de vidéos d'une partie ou de l'intégralité de l'événement ; et **3)** la prise de notes ayant pour finalité de consigner ce que l'observation non participante nous révélait (par exemple, des changements éventuels dans les comportement des musiciens, diverses interactions observées entre les membres de la *session* et l'environnement social, ou encore certains éléments permettant un découpage de la *session* en séquences spécifiques – arrivée de nouveaux musiciens, départ de musiciens, typologie de l'ensemble...). La seconde étape, dans le contexte toujours immédiat de la soirée, avait pour fonction de répertorier, pendant et surtout immédiatement après la soirée, les commentaires "à chaud" de nos informateurs. Sur la base de ce que nous pourrions qualifier de jugement qualitatif de valeur, il s'agissait alors de disposer d'une première strate évaluative, eu égard à l'appréciation de la *session* par nos informateurs. Enfin troisième étape, chaque *session* donnait lieu à l'organisation d'une rencontre, *a posteriori*, avec nos informateurs, afin d'opérer un retour sur la *session*, dans le but d'obtenir des informations plus poussées, notamment relatives aux paramètres responsables selon eux des jugements préalablement donnés. C'est à

²²Il convient à ce titre de préciser que notre pratique du *fiddle* a joué un rôle, au moins chronologiquement, dans la destination scientifique de la présente thèse, et plus précisément dans l'intuition d'une incarnation des interactions sociales dans la matière sonore.

partir du croisement systématique de l'ensemble des informations récoltées que s'est constitué le corpus sur lequel repose ce travail.

Chapitre 1 - *Music sessions* : pour une définition

[Une *session*] c'est se retrouver entre amis et jouer... jouer de la musique. Hum... je dirais, on peut être payé pour faire une *session*. Dans ce cas là, c'est un travail. Tu vois, d'ailleurs certaines peuvent être plutôt difficiles si tu dois juste faire ton job. Mais... en général, c'est plutôt pour le plaisir... pour voir tout le monde et jouer quelques pièces. [Vicky Skelton, informatrice, entretien du 12/08/2007, Drumkeeran, région de Leitrim]²³

Une *session*, c'est se rassembler, entre musiciens... tu sais, et jouer des pièces, et... hum... je peux commencer un *set*, tu peux commencer un *set*, et ça te permet d'apprendre des thèmes que tu as oubliés. [...]. Et c'est aussi un moyen d'entretenir ta pratique musicale. [Michael O'Brien, entretien du 30/10/07, Drumkeeran, région de Leitrim.]²⁴

²³Notre traduction de « *It's getting together with friends and playing...playing music. Hum...I suppose, some sessions will be for money. So it'll be work then. You know, some of them can be, kind of hard work if you have to just go and play. Hum...but normally, you know like it's just great time...meet everybody and play some tunes.* » cf. Vicky Skelton, entretien du 12/08/2007.

²⁴Notre traduction de « *A session, it's to get together, for musicians...you know, and to play the tunes, and...hum...I can start a set of tunes, you can start a set of tunes, and it keeps ya learnin' tunes that you have forgot. [...] And you keep practicing your music as well.* » cf. Michael O'Brien, entretien du 30/10/07, Drumkeeran, région de Leitrim.

Introduction

Il est à ce jour admis qu'une *session* musicale irlandaise peut être définie en tant que regroupement prévu ou spontané de plusieurs musiciens – au nombre minimum de deux – dans le but de faire de la musique et de passer un agréable moment en communauté. Admise également, se trouve l'idée qu'en dépit de son apparente simplicité, une *session* représente en réalité un phénomène socioculturel complexe, phénomène social autant que musical, fait musical autant que social, édifice symbolique mixte tissé d'interactions dont la combinatoire à chaque fois renouvelée implique un jeu de relations entre le facteur individuel et les stratégies sociales qui affectent radicalement l'ensemble de la structure de l'événement²⁵. S'inscrivant dans cette approche générale, la plupart des références scientifiques mentionnant ce fait musical spécifique pourrait être illustrée à travers trois autres citations, arbitrairement et respectivement empruntées à Deborah L. Rapuano, Barry Foy et Hazel Fairbairn :

Les *sessions* sont un rassemblement de deux ou plusieurs musiciens lesquels, pour leur plaisir personnel, se retrouvent dans un pub pour y jouer de la musique traditionnelle irlandaise.²⁶

Une *session* est le rassemblement de musiciens traditionnels irlandais dans le but de célébrer leur intérêt commun pour la musique, en jouant ensemble dans un cadre informel et décontracté.²⁷

[...] la session est définie comme reposant sur l'autonomie fondamentale de chacun des individus participant et comme motivée par l'interaction et la communication. Il s'agit autant d'un événement social que d'un événement musical et le "*crack*", la délectation d'un instant d'amitié et de joie est au moins aussi important que la musique produite²⁸.

Ainsi, une *session* pourrait sembler peu conventionnelle. Toutefois ces remarques introductives ne sauraient suffire à définir précisément l'objet dont il est ici question. En deçà notamment des réalités endogènes explicites, souvent trop simplificatrices, un

²⁵Notre traduction de « [...] *an interplay of personal and social strategies which radically affects the whole structure of the event* » cf. MOLONEY, Michael, *Irish music in America: continuity and change*, thèse de musicologie non publiée, Université de Pennsylvanie, 1992, p. 180.

²⁶Notre traduction de : « *Sessions are gatherings of two or more musicians, who meet in a pub to play traditional Irish music for their own enjoyment.* » cf. RAPUANO, Deborah L., *Every drop hollows the stone: an ethnographic study of traditional Irish music pub sessions*, thèse d'ethnologie non publiée, Université Loyola de Chicago, 2005, p. 1.

²⁷Notre traduction de : « *A session [...] is a gathering of Irish traditional musicians for the purpose of celebrating their common interest in the music by playing it together in a relaxed, informal setting [...].* » cf. FOY, Barry, *Field guide to the Irish music session*, Niwot : Roberts Rinehart Publishers, 1999, p. 13.

²⁸Notre traduction de : « [...] *the session is considered to rely upon the fundamental autonomy of each individual participant and to be motivated by interaction and communication. It is as much a social event as a musical one, and the 'crack', the enjoyment of sociability and humour is at least as important as the musical result.* » cf. FAIRBAIRN, Hazel, *Group playing in traditional Irish music: interaction and heterophony in the session*, thèse de musicologie non publiée, Université de Cambridge, 1993, p. 2.

approfondissement sous forme classificatoire révèle un phénomène à géométrie variable dont la structuration à la fois sociale et musicale mérite d'être appréhendée avec rigueur. Afin de rendre compte de cela, nous optons ici pour une description tenant compte de trois sources complémentaires: **1)** les données endogènes récoltées par nous dans le nord-ouest irlandais (régions de Leitrim et Sligo) ; **2)** les informations issues de nos propres observations – participantes et non participantes – sur le terrain ; et **3)** celles compilées à partir du corpus bibliographique emprunté pour cette thèse²⁹.

Un regroupement des différentes informations générées par ces trois sources permet de porter l'accent sur une dichotomie de premier niveau. Au plan émique comme d'un point de vue étique, les *sessions* peuvent être regroupées selon deux catégories principales: celles dites "régulières" (*regular sessions*) et celles désignées comme "spontanées" (*haphazard sessions*)³⁰. La classe des *sessions* dites *regular*, s'oppose par sa nature récursive et organisée à l'autre classe, *haphazard sessions*, celle-ci se définissant par son caractère moins prévisible³¹.

Prises comme catégories principales, les *sessions* régulières ou spontanées peuvent être soit : **1)** rémunérées [*paid sessions*], lorsqu'une entente contractuelle ou tacite donne lieu à un échange de services (musique/rémunération) entre musiciens et tenanciers d'établissements – ce qui, on le verra plus loin, n'est pas sans induire une certaine forme d'obligation ; soit **2)** non rémunérées, interprétation possible de l'expression vernaculaire *informal sessions*, terme renvoyant aux cas de *sessions* n'impliquant aucune obligation réelle des participants vis-à-vis notamment de l'environnement social ou encore des tenanciers de l'établissement.

À ce stade, l'ensemble des *sessions* se trouve ainsi catégorisé en fonction de traits répondant à une logique descriptive d'ordre circonstanciel, ou encore situationnel. Cette catégorisation est en outre confortée si l'on tient compte d'une typologie de niveau inférieur, obtenue dans le cadre d'enquêtes de terrain. Effectivement, en deçà des catégories principales

²⁹Notamment MOLONEY, Michael, *Irish music in America: continuity and change*, thèse de musicologie non publiée, Université de Pennsylvanie, 1992 ; RAPUANO, Deborah L., *Every drop hollows the stone: an ethnographic study of traditional Irish music pub sessions*, thèse d'ethnologie non publiée, Université Loyola de Chicago, 2005 ; HAMILTON, Samuel Colin, "session", *The Companion to Irish traditional music*, New York : New York University Press, 1999 ; HAMILTON, Samuel Colin, *The session: a socio-cultural phenomenon in Irish Traditional Music*, Master de musicologie non publié, Queen's University de Belfast, 1978 et McCULLOUGH, Lawrence Erwin, *Irish music in Chicago: an ethnomusicological study*, thèse de musicologie non publiée, Université de Pittsburgh, 1978.

³⁰Sur un plan terminologique cette seconde classe ne trouve pas de véritable équivalent vernaculaire, à l'exception du terme "*haphazard*", proposé par Vicky Skelton dans le cadre d'une discussion informelle. Pour traduire ce dernier, nous utilisons ici l'expression "*session* spontanée", afin de signifier leur caractère imprévu.

³¹Une *session* régulière, par exemple, est telle *session* ayant lieu tous les dimanches, dans tel établissement, de 20h à 23h – la *session* du Castle Pub, à Manorhamilton (région de Leitrim), est un exemple – elle n'a malheureusement plus cours aujourd'hui.

que sont les *sessions* régulières ou spontanées, et que celles-ci soient ou ne soient pas rémunérées, de nouvelles subdivisions offrent de répertorier chaque événement en fonction, à nouveau, de sous-paramètres circonstanciels et/ou de lieu. Ci-dessous, une réduction sous forme schématique de ces catégories et sous-catégories, qu'il s'agit de détailler par la suite.

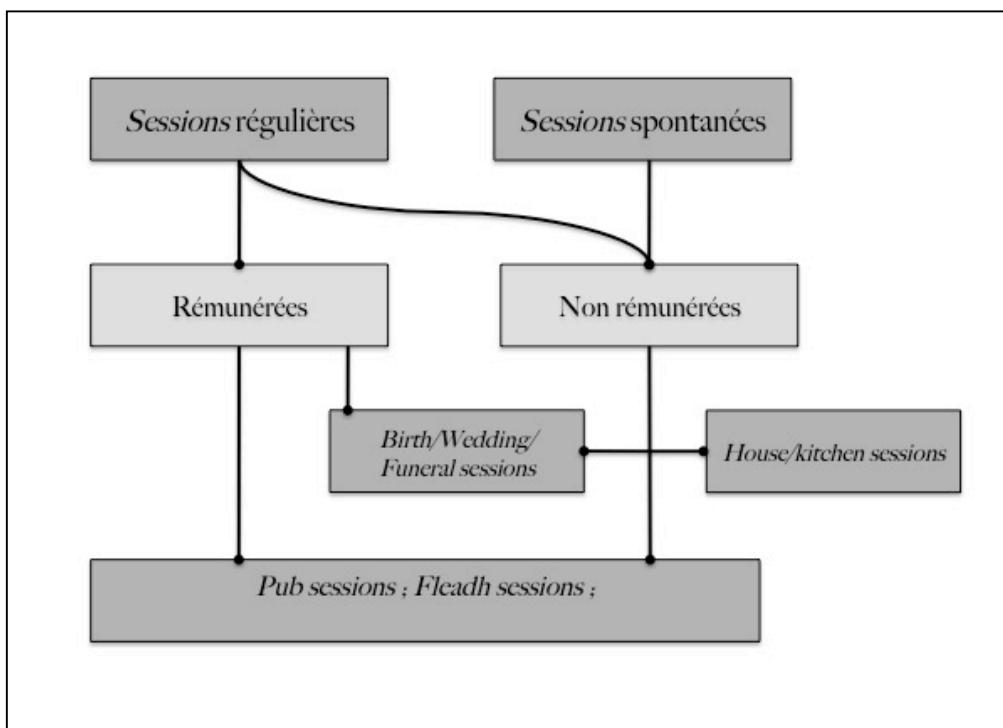


Schéma 1 – Catégories et sous-catégories de *sessions*

Au regard de ce schéma, il convient de rappeler en premier lieu que les catégories et sous-catégories présentées ici doivent être considérées comme à la fois pertinentes sur un plan ethnographique local – puisqu'il s'agit d'un classement obtenu auprès d'informateurs appartenant à diverses communautés musiciennes, et pertinentes sur un plan plus large. En effet, les catégories et sous-catégories obtenues renvoient à un ensemble de *sessions* ayant cours dans les régions de Leitrim et Sligo. Egalement, la typologie proposée à ce stade nécessite d'être considérée comme en partie ouverte, par opposition à péremptoire, notamment pour la raison que d'autres catégories restent très certainement à découvrir encore³².

³²À titre d'exemple, soulignons notre récente découverte de l'existence de *sessions* répondant à la catégorie dite "*student session*". Cette catégorie, apparemment peu fréquente, ayant été portée à notre connaissance par l'informatrice Maria Keaney lors d'un séjour sur le terrain datant du mois de février 2010 – très exactement, le 14/02/2010 au cours d'une *session* au Donoghys Pub, à Sligo (région de Sligo). Malgré notre présence dans ces deux régions depuis plus de cinq ans maintenant, jamais un tel cas de *session* ne s'était présenté.

Il est indispensable à présent de produire une brève description des différents types observables. En deçà des niveaux hiérarchiques supérieurs dont il vient d'être fait mention (régulières/spontanées/ ; rémunérées/non rémunérées), de nouvelles sous-catégories émiques peuvent être appréhendées d'abord en fonction d'autres caractéristiques circonstancielles, mais également de la localisation géographique de chaque *session*. À cet effet, il est intéressant de commencer par faire mention de la sous-catégorie dite *pub session*, la plus représentée, qui renvoie aux *sessions* ayant cours au *pub*, de façon régulière ou spontanée, et pouvant être rémunérées ou non-rémunérées. Dans ce cas, l'appellation *pub session* prend une valeur à la fois géographique et circonstancielle³³.

En ce qui concerne les *sessions* faisant suite à des funérailles (*funeral session*), le choix du lieu peut varier en fonction de la personnalité du défunt. Dans un cas, la *session* peut avoir cours au *pub* – en général le *pub* que le défunt avait coutume de fréquenter, lorsque dans un autre une *session* peut s'engager au domicile d'un membre présent à la cérémonie, fut-il un ami proche, un collègue, ou encore un membre de la famille (épouse, frère, fils, etc.)³⁴. Les naissances et mariages – *birth/wedding sessions* – peuvent également donner lieu à un moment musical, lequel se déroulera soit au domicile d'un des proches de la famille, soit dans un établissement usuellement fréquenté par la communauté villageoise concernée – généralement un *pub*³⁵.

Les catégories *house* et/ou *kitchen*, utilisées pour définir une *session* musicale ayant cours au domicile d'un particulier (musicien ou non), offrent deux variantes circonstancielles principales qui peuvent être définies de la façon suivante : **1)** Une *session* prévue, non rémunérée, attendue au domicile d'un tiers et ; **2)** Une *session* prévue ou spontanée, non-rémunérée, faisant suite à une autre *session* – généralement ayant lieu dans un *pub*.

Reste à mentionner les *sessions* attenantes aux festivals de musique traditionnelle, que l'usage désigne à travers l'expression de langue irlandaise "*fleadh* (/fla/)", ainsi que le cas de la catégorie dite "*student session*". Sur un plan circonstanciel, les *fleadh sessions* sont attenantes à un festival de musique. D'un point de vue géographique le *pub* reste le lieu principal où assister à de tels événements, ce qui n'exclut toutefois pas d'éventuelles *house/kitchen sessions*, nécessairement plus intimes et ayant cours chez un membre de la communauté musicienne locale. Quant à la catégorie dite *student sessions*, celle-ci renvoie à

³³Une même chose pourrait par ailleurs être dite de la catégorie *house/kitchen session*.

³⁴Pour complément, ci-après un courrier électronique du 14 octobre 2010, rédigé par une de nos informatrices Vicky Skelton au sujet des *sessions* de funérailles : « *Hi Damien. In answer to your question, if the funeral is for a musician or music lover, yes, there would be a session and standard trad tunes would be played. Have played reels at graveside too along with slow airs. People who like music would want an ordinary session* ».

³⁵Inutile de préciser que la sous-catégorie des *sessions* régulières ne s'applique pas ici.

des *sessions* réunissant principalement une communauté étudiante, pouvant être rémunérées, ou non rémunérées, régulières ou spontanées, et ayant cours généralement dans un *pub*, sans toutefois exclure à nouveau la possibilité d'une *session* tenue au domicile d'un membre de la communauté.

Ci-dessous, un tableau récapitulatif :

CATÉGORIES	LIEU		SOUS-CATÉGORIE			
	Pub	Domicile	Non-rémunérée	Rémunérée	Régulière	Spontanée
<i>Pub session</i>	+	-	+	+	+	+
<i>House/kitchen session</i>	-	+	+	-	+	+
<i>Fleadh session</i>	+	+	+	+	+	+
<i>Funeral/birth session</i>	+	+	+	-	-	+
<i>Wedding session</i>	+	+	+	+	-	+
<i>Student session</i>	+	+	+	+	+	+

Tableau 1 – Catégories et sous-catégories de *sessions*

En vertu de la variabilité des paramètres génériques constituant le potentiel combinatoire sur lequel une *session* se construit – ici encore d'un point de vue circonstanciel et géographique, le tableau ci-dessus permet d'envisager à ce stade combien rien dans le déroulement d'une *session* ne se trouve immuable ni totalement prévisible. Pas de modèle de *session* "type" donc, mais un ensemble de paramètres organiques jouant tous une fonction dans la composition ainsi que le déroulement de ce fait social total dont la combinaison, en

définitive, distingue chaque *session* de la précédente, en même temps qu'elle confère à l'ensemble un « air de famille »³⁶ reconnaissable.

Avant de poursuivre, il convient de s'arrêter quelque peu sur la dimension plus proprement musicale des *sessions*. En effet, si les entretiens réalisés sur le terrain ont permis d'obtenir des informations ethnographiques précises eu égard à la description des *sessions* sur un plan spécifiquement circonstanciel, l'inscription de paramètres musicaux dans le processus de catégorisation émique reste quant à elle moins affûtée. Ce qui ressort de nos enquêtes auprès des informateurs révèle que l'ensemble des pièces interprétées dans le cadre de toute *session* appartient au répertoire de la musique dite instrumentale à danser irlandaise, ainsi qu'au répertoire chanté, *a capella* ou accompagné, de type *folk song*³⁷. Autrement dit, les éléments endogènes de description du musical en *session* n'offrent qu'une faible mise en lumière de la place occupée par la musique au sein même de la construction avérée pourtant si variable du donné situationnel³⁸.

Or d'un point de vue scientifique, l'observation des *sessions* invite à considérer que la musique, au cœur du fonctionnement dynamique du phénomène social, se doit d'être étudiée en corrélation avec les facteurs extra-musicaux qui interviennent. Comprendre le fonctionnement d'une *session* revient alors à poser un certain nombre de questions ayant pour finalité de révéler la manière dont les deux pôles du social et du musical se trouvent, en même temps que distincts, inextricablement liés. Mais avant d'approfondir cette importante question, un bref aperçu relatif aux origines historiques de ce phénomène mérite d'être engagé en vertu notamment de son intérêt sur un plan sociologique.

³⁶Nous entendons ici l'expression « air de famille » au sens wittgensteinien des *Recherches philosophiques* (cf. WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, (traduit de l'allemand par Françoise Dastur, Maurice Elie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janico, Elisabeth Rigal), Paris : Gallimard, 2004, notamment page 64 [§ 66 et § 67]).

³⁷Pour plus de détail systématique concernant les catégories musicales, nous renvoyons au chapitre 3 de la thèse.

³⁸Précisons que le manque d'informations précises au sujet du musical n'est en aucun cas lié à une hiérarchie mettant au dessus le versant social des *sessions*. C'est la résultante d'un déséquilibre terminologique. Les musiciens parlent moins bien de musique. Un approfondissement des questions musicales a été tout de même effectué auprès des informateurs (principalement Vicky Skelton et Maria Keaney).

1. Données historiques

Instants et espaces investis par la musique, les *sessions* sont actuellement en Irlande un marqueur d'expression culturelle. Cependant aucune source, ou encore trop peu, ne permet de prouver de façon indéniable qu'il en fut toujours ainsi et la question des origines reste, d'un point de vue géographique comme chronologique, encore largement ouverte. Il apparaît néanmoins significatif de constater que l'intérêt des chercheurs spécialisés dans l'étude des traditions populaires d'Irlande s'est toujours en partie orienté vers des questions d'ordre historique, indépendamment d'ailleurs des problèmes épistémologiques liés à l'oralité d'un certain nombre de sources auxquelles, pour des raisons parfois bien regrettables, l'attribution de "primaires" était communément refusée³⁹. Quoi qu'il en soit et indépendamment de ce débat légitime, l'ensemble des travaux en matière de *session* et d'histoire permet de prendre en compte l'importance, au plan socio-historique surtout, de l'apparition des *sessions* en Irlande.

Dans les faits, les diverses hypothèses motivant la recherche des origines de ce phénomène musical ne sont pas contradictoires et il semble possible de résumer l'ensemble des propositions scientifiques à travers les réflexions des auteurs Samuel Colin Hamilton⁴⁰ et Deborah L. Rapuano⁴¹. Une synthèse de leurs travaux permet en effet de condenser la problématique des fondements historiques des *sessions* à partir d'une approche tenant à la fois compte des influences diasporéennes sur la genèse du phénomène et de l'appropriation, voire de la réappropriation progressive par les populations musiciennes restées en Irlande, d'espaces destinés à cette forme de musiquer. D'un point de vue chronologique, si la fin du XIXe siècle ne se trouve pas écartée à titre d'hypothèse disons, "protohistorique", la "préhistoire" des *sessions* tend quant à elle à être située en une date plus tardive – autour de 1930, et l'histoire, au début des années 1960, période attenante au revivalisme culturel irlandais de la seconde moitié du XXe siècle.

Pour illustration, il est possible de citer Hamilton (en page suivante).

³⁹Cette question est par ailleurs largement abordée dans le volume "Mémoire, traces, histoire" des *Cahiers d'ethnomusicologie* (cf. *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 22 (2009), Genève : Ateliers d'ethnomusicologie).

⁴⁰HAMILTON, Samuel Colin, *The session: a socio-cultural phenomenon in Irish Traditional Music*, Master de musicologie non publié, Queen's University de Belfast, 1978 ; HAMILTON, Samuel Colin, « *Session* », VALLELY, Fintan, éd. *The companion to Irish traditional music*, New York : New York University Press, 1999, pp. 345-346.

⁴¹RAPUANO, Deborah L., *Every drop hollows the stone: an ethnographic study of traditional Irish music pub sessions*, thèse d'ethnologie non publiée, Université Loyola de Chicago, 2005.

Elle est devenue [la *session*] une forme de performance de musique traditionnelle tellement répandue que beaucoup ont été tentés de croire qu'elle avait une origine bien plus ancienne. La musique à danser irlandaise était pratiquée en solo dans le passé, un seul instrument jouant sans accompagnement, et cela a été le cas jusqu'à l'extrême fin du XIXe siècle. Le jeu en groupe semble être apparu en premier de manière importante parmi les musiciens émigrants installés en Amérique, qui dans de nombreux cas jouaient de la musique à danser par simple distraction ou devant une audience dans des théâtres, mais pas pour les danseurs. [...] L'association avec les *pubs* [en Irlande] est importante et il semble que la *session* se soit développée en même temps que le *pub* est devenu un facteur important de la vie sociale irlandaise, phénomène essentiellement postérieur à la Seconde Guerre Mondiale. Il est quasiment impossible de donner la date de naissance précise des *sessions* dans les *pubs*. Dans quelques zones, notamment le Sliabh Luachra aux frontières de la région Cork/Kerry, on trouvait de la musique traditionnelle dans certains *pubs* dès la fin des années 1930, mais pour l'ensemble du pays, il semble qu'il faille ajouter quelques décennies. Le concept a été accru par la période musicale revivaliste, où l'idée de jouer de la musique à écouter et non plus à danser devint importante. L'influence des émigrants revenant au pays, principalement d'Angleterre où des *sessions* étaient déjà traditionnelles dans les *pubs* irlandais depuis fin 1940, a probablement aussi joué un rôle.⁴²

Cette citation offre de disposer d'un ensemble de propositions cohérentes regroupant la plupart des hypothèses disponibles dans la littérature relative aux origines historiques des *sessions* musicales: les deux principales sont, sans aucun doute, l'hypothèse diasporéenne, ainsi que l'importance de considérer les *sessions* comme phénomène socioculturel essentiellement récent. Pour aller dans ce sens d'ailleurs et asseoir l'hypothèse d'une relative modernité d'apparition pour les *sessions* en Irlande, il convient de préciser que pour les régions que nous étudions, l'informateur Seamus Duignan affirme ne pas pouvoir mentionner de *sessions* musicales dans les régions de Sligo et Leitrim avant les années 1950⁴³.

La question chronologique ne semble toutefois pas aussi fondamentale pour ce travail que la réflexion ayant trait à la nature des lieux investis par les musiciens. Plus spécifiquement, l'intérêt majeur de choisir de privilégier une géohistoire des *sessions*, au détriment certain

⁴²Notre traduction de : « *It has become such an all pervasive form of traditional music performance that it has led many to believe that it has a much longer pedigree than is actually the case. Irish dance music was performed solo in the past, a single instrument playing with no accompaniment, and this was the case up until the late nineteenth century. Playing together seems to have happened first largely among emigrant musicians in America, who in many cases were playing dance music for their own amusement or for theatre audiences, and not for dancers. [...] The association with pubs is important, and it seems that the session developed at the same time as the pub became an important feature in Irish social life, this essentially a post WW2 phenomenon. It is almost impossible to give a precise date of birth for the pub session. In some areas, notably the Sliabh Luachra of the Cork/Kerry border, there was traditional music in some pubs by the late 1930s, but within the country as a whole, this seems to have been ahead of this time by several decades. The concept was given a great boost by the music revival, where the idea of playing music for listening and not for dancing became important. An input from returning emigrants, particularly from England where sessions were a feature in Irish pubs from the late 1940's, also had a role to play.* » cf. HAMILTON, Samuel Colin, "session", *The Companion to Irish traditional music*, New York : New York University Press, 1999, pp. 345-346.

⁴³Entretien avec Seamus Duignan et Bernadette O'Donnell, le 11/08/2007 à Drumkeeran, région de Leitrim. Précisons par ailleurs que, passionné par l'histoire de la vie musicale du nord-ouest de l'Irlande, Seamus Duignan est un des fondateurs de l'association John McKenna - association ayant pour principal objectif de faire connaître l'histoire du *flutist* John McKenna, et par extension, l'histoire culturelle des régions de Leitrim et Sligo.

d'une approche historique classique, relève de l'importance de la fonction occupée par ces espaces de musique sur un plan sociologique bien plus proche de nos préoccupations actuelles. C'est la raison d'ailleurs pour laquelle nous avons choisi, à titre de synthèse, de joindre les réflexions de l'ethnologue Deborah L. Rapuano à celles de Samuel Hamilton. C'est que, si Hamilton vient confirmer différentes thèses historiques importantes mais déjà existantes, Deborah Rapuano offre une approche résolument nouvelle de la question. À travers les écrits de cette dernière, le *pub* comme espace privilégié pour la musique se verrait confier un rôle identificatoire d'une importance sociohistorique certaine.

S'expliquant à ce sujet, Rapuano ajoute aux données historiques déjà disponibles l'hypothèse que les *sessions* en *pub* puissent constituer, de nos jours, non un phénomène inédit, comme beaucoup ont tendance à le penser, mais la mutation de faits culturels historiquement plus anciens. Ainsi, lorsque la majorité propose la seconde moitié du vingtième siècle comme date d'apparition des *sessions* en *pub*, Deborah Rapuano envisage une naissance beaucoup moins récente, allant jusqu'à envisager que les *sessions* constituent l'agrégat idiosyncratique de pratiques communautaires incluant la musique, opératoires avant même le XIXe siècle.

Une référence, en page suivante, permettra d'éclairer ses propos.

Tel qu'on le connaît, le *public house*, ou "*pub*", a été une institution sociale irlandaise depuis l'époque médiévale. L'évolution du *pub* irlandais est en partie attribuable aux changements sociaux faisant suite à l'industrialisation, ainsi qu'à la transformation de diverses pratiques sociales pouvant s'observer à cette période dans d'autres domaines culturels. Dans sa forme la plus récente, le *pub* mêle avec succès différents aspects d'un certain nombre de coutumes irlandaises bien ancrées, de pratiques culturelles, comme de valeurs et de croyances. [...] Bien que d'autres pratiques sociales, organisations et institutions aient pu jouer un rôle dans l'apparition de la *session* en *pub*, j'ai historiquement identifié quatre institutions sociales ayant eu une influence dans l'évolution du phénomène. Celles-ci sont les *alehouse* ; *shebeens* ; *drink shops* ; et *ceilidh house*. Le *pub* irlandais de nos jours combine des aspects de ces quatre institutions [...]. Bien qu'autour des années dix-huit-cent-soixante, le gouvernement édictât différentes lois afin de contrôler *shebeens* et *drink shops*, ce qui engendra le *pub* que nous connaissons à présent, quelques rares *shebeens* se trouvent encore aujourd'hui dispersés à travers la campagne. Mais il ne s'agit plus de l'espace social populaire connu par le passé. Différents aspects caractérisant les pratiques sociales qui pouvaient se trouver dans les *shebeens*, *drink shops* et *ceilidhs* n'ont pas entièrement disparu avec l'avènement des *pub* régis par l'Etat. Dans les faits, des caractéristiques de chacune de ses institutions ont certainement fusionné pour donner corps au *pub* irlandais tel qu'il existe présentement. À l'instar des *house ceilidh* et des *drink shops*, les *pubs* ont dès leur apparition été au cœur de la vie communautaire rurale. A la fin du XIX^e siècle, le *pub* s'est vu transformé en une "partie tout à fait vitale et acceptée de la vie sociale et économique, faisant du tenancier une figure locale respectable et souvent influente" (Malcolm 1998:71). Jusqu'à la moitié du XX^e siècle, les *pubs* en Irlande assumèrent de nombreuses fonctions économiques et sociales, en tant que lieux pour les affaires et le commerce, comme centres de transport, mais également comme lieux de rassemblement servant aux organisations politiques locales. Au XIX^e siècle, William Irvine rapportait qu'il "n'était pas rare de croiser dans un *pub* un violoneux, un harpiste, ou un joueur de uilleann pipes" (Uí Ógáin 1995). Et il est apparu à Belfast des "*saloons* dédiés au chant" aussi tôt que dans les années dix-huit-cent-trente [...]. Bien que de nos jours les *pubs* apparaissent de par le monde en tant que lieux de détente et comme activités touristiques, ils sont également des espaces pour sociabiliser et réaffirmer les liens de la communauté. »⁴⁴

⁴⁴Notre traduction de « *The public house, or "pub", as it is commonly known, has been an important Irish social institution since medieval times. The evolution of the Irish pub is partially a consequence of changing social roles following industrialization, and the transformation of various social practices that were once found in other cultural arenas. In its most recent manifestation, the pub successfully intertwines aspects of a number of deeply rooted Irish social institutions and cultural practices, values and beliefs. [...] Although there may have been other social practices, organizations and institutions that were instrumental in the rise of the pub session, I have identified four historic social institutions that were influential in the evolution of the pub session. These institutions are alehouses; shebeens; drink shops and ceilidh houses. The Irish pub today combines aspects of all four [...] Although, by the 1860s, the government enacted various laws to regulate shebeens and drink shops, which created the pub as we know it today, shebeens even now sparsely dot the countryside. However, they are not the popular social venues they once were. Various aspect of the social practices found in shebeens, drink shops and ceilidhs did not disappear altogether with the rise of the regulated pub. In fact, features of all of them were eventually incorporated into what is the present manifestation of the Irish pub. Like house ceilidhs and drink shops, pubs have been the heart of the rural community life since their beginning. By the late 19th century, the pub had been transformed into "an accepted and indeed vital part of social and economic life, with the publican as a respectable and often influential local figure" (Malcolm 1998:71). Until the mid-twentieth century, pubs in Ireland performed many economic and social functions, from locations for trade and commerce and transportation hubs, to bases for political and community-based organizations. They were also venues for special social gatherings that involved entertainment. In the 19th century, William Irvine reported that "a fiddler, a harper, or a piper were usually to be found in the small public houses" (in Uí Ógáin 1995). And there were "singing saloons" appearing in Belfast "as early as the 1830s [...]. Even though today they are sites for leisure and tourist activities in most places around the world, pubs are also spaces for socializing and reaffirming community ties. » cf. RAPUANO, Deborah L., op. cit., pp. 94-95 et 101-102.*

Les caractéristiques spécifiquement musicales des *sessions* actuelles, nous y revenons dans ce même chapitre, imposent toutefois de modérer certaines des propositions faites par Rapuano. L'argumentaire relatif au processus d'inscription du phénomène dans une continuité historique à travers laquelle les participants partagent une identité socioculturelle commune a certes de l'intérêt. Mais les *sessions* ayant cours de nos jours opposent bien trop de différences structurelles avec certains des phénomènes révélés par la lecture de témoignages antérieurs à la seconde moitié du vingtième siècle. Ces différences relèvent, principalement, de l'apparition dans la seconde moitié du vingtième siècle d'une tradition de jeu collectif, par opposition à la préférence accordée jusque-là aux pratiques solistes (cf. la citation d'Hamilton). De la musique existait donc dans les *pubs* au cours du XIX^e siècle. C'est très possible. Mais il semble raisonnable de douter que cette observation suffise à prouver l'origine des *sessions* musicales d'aujourd'hui. De toutes façons, la question d'une "histoire des *sessions*" semble moins intéressante que celle des *sessions* investies par l'histoire, du passé réactivé dont, à leur manière, elles produisent le reflet.

À cet égard, l'appréciation géohistorique des *sessions* montre que si l'acte musical reste au cœur de l'événement, il s'inscrit également au sein d'un processus identificatoire plus large offrant aux participants comme à certains non participants la possibilité de célébrer, autour de la musique, leurs origines communes. Par sa profondeur historique, le *pub* permet la jonction entre présent et passé. La musique, elle aussi vecteur d'histoire, offre en plus d'une excellente raison de se réunir, la possibilité de maintenir un lien concret avec ce passé par le biais de la transmission et de la conservation d'un savoir remontant, pour certaines pièces, aussi loin qu'au XVIII^e siècle⁴⁵. « Forme de mémoire sociale qui devient présence » dirait Lorenzo Ibrahim Bordonaro⁴⁶, la *session* invite ainsi à envisager l'ethnomusicologie d'une pratique culturelle affrontant toujours plus et moins que du musical, comme aussi plus et moins que du social. Quelque chose se passe donc, au double sens proposé par Jean During⁴⁷, chaque

⁴⁵Un savoir constitué par le répertoire musical, les techniques d'interprétations propres aux différents instruments en usage, ainsi que, dans une certaine mesure, relatif à l'histoire de personnages ayant joué un rôle important dans le développement de la musique instrumentale à danser irlandaise (compositeurs de renoms, instrumentistes virtuoses, etc.). À ce sujet, cf. notamment BREATHNACH, Breandán, *Folk music and dances of Ireland*, Cork : Ossian Publications, 1971/R1996 ; et GRATTAN FLOOD, William Henry, *A History of Irish music*, 1905/R2008, Gloucester : Dodo Press.

⁴⁶cf. Lorenzo Ibrahim Bordonaro, « La forme sonore des ancêtres ; Phonogrammes et séquences-mémoires sonores chez les Bijagó (Guinée-Bissau) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 22 (2009), Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, p. 232.

⁴⁷cf. DURING, Jean, *Quelque chose se passe ; Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse : Editions Verdier, 1994.

événement offrant les aspects de ce que Jean Molino, inspiré par le "fait social total" maussien, décrit en tant que "fait musical total"⁴⁸ (nous y revenons plus loin).

2. Un fait musical où le social prend corps

La première remarque que l'observation de *sessions* musicales dans le nord-ouest irlandais nous conduit à faire est la suivante : la musique en *session* existe à la fois comme moyen et comme fin. Comme fin, elle peut être produit sonore, interprétation par un certain nombre d'individus d'un répertoire composé de pièces distinctes, appartenant à différentes catégories. Comme fin toujours, la musique est *techné*, individuelle autant que collective, variable au gré des instruments, en fonction aussi des compétences propres à chaque interprète. Le son par sa mise en structure revêt ainsi forme musicale. En même temps la musique, dès lors qu'elle est perçue, intègre la sphère du social, prenant alors valeur de moyen: on se retrouve en *session* pour faire de la musique, comme on fait de la musique afin de se retrouver dans le cadre d'une *session*. Moyen et fin sont liés par un biais de substance. Du fait social au fait musical, l'un n'existe pas sans l'autre, ils s'entre-déterminent. Commence alors pour l'observateur un difficile va-et-vient puisque données sociales et données musicales, en s'articulant, donnent corps à une seule et même entité. Il ne peut donc y avoir de définition trop tranchée. La découpe, bien que méthodologiquement nécessaire, doit apprécier au mieux ce rapport bi-univoque en traitant l'objet non de façon trop distincte, mais en tenant au contraire compte de l'expression intrinsèquement relationnelle des éléments qui en fondent la définition⁴⁹.

À cet égard, sans aucune volonté de hiérarchisation, nous proposons de commencer par traiter la musique en *session* comme incorporée dans une pratique sociale particulière, avant d'envisager dans la partie suivante d'observer la pratique sociale en tant que co-déterminée par la présence du fait musical⁵⁰.

La musique en *session* ne semble exister qu'à travers la mise en marche d'un assemblage spécifique et selon nous quantifiable de faits sociaux. En d'autres termes, la musique passe par le social pour se réaliser. Une première justification à cette remarque se trouve d'ailleurs liée à l'évolution historique des *sessions*, puisqu'un des principaux traits distinctifs permettant de caractériser les *sessions* actuelles se révèle être leur nature essentiellement collective. En ce

⁴⁸cf. Molino, Jean, « Fait Musical et Sémiologie de la musique », dans NATTIEZ, Jean-Jacques, ed., *De la Sémiologie à la Sémantique musicales*, Paris : Seuil, 1975 (*Musique en Jeu* n° 17), p. 43.

⁴⁹Cette question est plus largement développée dans le chapitre suivant (cf. Chapitre 2).

⁵⁰Il est utile de préciser que les descriptions à venir n'ont pas pour principe de proposer une forme de typologie des interactions musical/social, mais simplement d'illustrer par quelques exemples, la façon dont les éléments relevant de ces deux ordres sont, dans les faits, connectés entre eux. Une typologie ciblée est en revanche proposée dans le chapitre 4.

sens, puisqu'une *session* exige, pour avoir cours, la présence d'au moins deux musiciens, un niveau d'expression sociale immédiat et concret ne peut être évité. La construction collective d'une *session* est ainsi un paramètre sociologique fondamental étant donné que le jeu social ne peut, en tout cas pas selon nous, être activé autrement que sur la base d'un rapport minimal incluant deux agents. La musique en *session* intègre de ce fait le champ social en amont même de l'acte technique qui en commande la production, sur un plan plus spécifiquement sonore. Un problème de fond apparaît à ce stade : puisqu'une *session* est un fait social indéniable, existe-t-il un certain nombre d'éléments pouvant être malgré tout définis comme, en quelque sorte, "imperméables" à l'action de schèmes sociaux pourtant révélés consubstantiels à la performance ? Il est possible de répondre par oui et par non.

Répondre par "oui" en arguant qu'un certain nombre de paramètres, démontrés par l'enquête, s'avèrent sinon imperméables, du moins indirectement concernés. Ces paramètres sont principalement **1)** les termes servant à la classification, sous forme de catégories formelles, des différentes pièces constituant le corpus à l'œuvre dans le cadre d'une *session* – il est naturellement question dans ce cas d'expressions vernaculaires, non d'éléments étiques de description ; **2)** les spécificités compositionnelles premières des pièces, telles que les échelles de référence relatives à chacune d'entre-elles, les caractéristiques métriques sous-jacentes, la structuration mélodique des énoncés – bipartite avec ou sans reprises, tripartite (*cf.* chapitre 3) ; **3)** l'*instrumentarium*⁵¹ ; **4)** certains automatismes techniques propres à chaque musicien, essentiellement inconscients, ne pouvant de ce fait pas être transmis oralement dans le cadre spécifique d'une *session* ; et **5)** la trace sonore dans son existence matérielle et diffuse – nous revenons sur cette question plus loin.

Répondre par "non", dans le sens où l'ensemble des paramètres présumés musicaux dont il vient d'être fait mention, y compris les opérants de niveau *a priori* strictement classificatoire, se révèle en définitive porteur d'une valeur communicationnelle pouvant être active sur un plan symbolique et social plus large. Ce qui constitue un problème important, et appelle des exemples.

⁵¹Par *instrumentarium*, nous entendons ici l'*instrumentarium* brut, c'est-à-dire l'ensemble caractérisé par les instruments, spontanément constitué et dont les propriétés organologiques peuvent être décrites en tant qu'indépendantes de la valeur sociale de l'événement.

2.1. Exemple des termes de classification

Prenons pour illustration l'exemple des termes servant à la classification des pièces. *A priori*, les termes empruntés en Irlande pour renvoyer aux différentes pièces constituant le répertoire usuel ne semblent pourvus d'aucune fonction réelle dans le cadre d'une *session*. Par cela, il est ici entendu que la dénomination même des catégories formelles ne semble pas jouer de rôle social particulier en dehors de rendre possible une éventuelle demande de la part d'un des participants, à un autre participant, de jouer une pièce appartenant à telle ou telle catégorie⁵². C'est plutôt, en l'état, un simple niveau de verbalisation participant d'un socle catégoriel commun⁵³.

Etant donné la nullité fonctionnelle *a priori* apparente de ces références verbales sur un plan social – celui de la *session* dans son expression sociale, il semble envisageable de proposer de classer ce paramètre parmi les faits strictement musicaux. C'est toutefois sans compter sur la signification potentielle desdites catégories formelles eu égard notamment au paramètre esthétique de choix répertoriel relatif au goût. Et ce choix ne peut être réduit à sa seule incidence sur un plan musical. Il est le fruit d'une interaction, profondément sociale, entre les membres participant à la *session*. Autrement dit, la catégorie formelle est, en plus d'une référence strictement terminologique, vectrice d'une signification esthétique, verbale ou non, construite dans et par l'interaction entre les membres.

En ce sens un musicien, après qu'a été interprété par exemple un *set* de trois *reels*, peut exprimer et partager son plaisir à participer à la *session* en prolongeant ce *set* par la réalisation immédiate – qui est aussi un appel aux autres musiciens, d'un nouveau *reel*, voire d'un nouveau *set* de *reels*⁵⁴. Il entre ainsi dans un processus de communication non verbale avec les autres participants en leur transmettant sa volonté d'entretenir la dynamique musicale véhiculée dans l'instant par un choix spécifique de catégorie de pièce. Cette dynamique se transmet en outre à certains non musiciens, notamment aux habitués des lieux et/ou de la *session*, dont une partie connaissant la musique est en mesure de reconnaître les pièces interprétées (catégorie formelle, titre de la pièce, voire compositeur, etc.) et partant, de

⁵²Nous avons fréquemment observé ce genre de demande dont l'articulation est souvent la suivante : 1. Un musicien interpelle un autre musicien par son prénom - disons ici Michael ; 2. Celui-ci utilise une tournure de phrase en apparence péremptoire de type : « *Michael ! Play a reel !* » [Michael ! Joue un *reel* !].

⁵³Ainsi chaque musicien est supposé connaître les catégories formelles en cours d'exécution – *double jig*, *reel*, *hornpipes*, etc.

⁵⁴Pour une illustration de cela, cf. CD. Illustrations Sonores, page 1.

décoder le message ainsi transmis. La communication est alors densifiée en fonction des participants et de la nature socio-environnementale de la *session* donnée⁵⁵.

Cette forme de signification engendrée par du non verbal faisant d'un paramètre *a priori* strictement classificatoire un élément socialement actif dans le cours d'une *session* pourrait être illustrée par une expérience vécue sur le terrain le 14 février 2010.

Il est prévu à cette date d'entreprendre une démarche expérimentale visant à confirmer l'idée qu'un certain nombre de règles, de normes sociologiques parfois définies à travers les notions d'*etiquette* ou de *control*⁵⁶, sous-tendent effectivement toute *session*. Une partie du protocole est la suivante :

- Prendre délibérément le contrôle de la *session* en introduisant différentes pièces, de différentes catégories, sans y être invité, sans s'inquiéter de savoir si cela était convenable.
- Tâcher de repérer parmi l'ensemble des pièces interprétées, un certain nombre de redondances en termes de catégories, de vitesse d'exécution, et tout autre forme de régularité pouvant constituer une base à partir de laquelle expérimenter.
- Instituer une logique de jeu tenant systématiquement compte des redondances mises au jour, afin de les contrarier de façon délibérée, ou inversement de les conforter.

Au cours de la *session*⁵⁷, ce protocole s'avère en partie efficace dans la mesure où les catégories de pièces auxquelles la préférence est accordée par les participants réguliers nous permettent d'observer l'efficacité du troisième point mentionné ci-dessus. En effet, dans le cadre de cette *session* régulière, les musiciens jouent en majorité des pièces de catégorie *waltz* et *hornpipes*, ainsi qu'un certain nombre de pièces de type voco-instrumental. Surtout, peu de *reels* et de *jigs* sont joués, comparés à la majorité des *sessions* auxquelles il nous a été donné d'assister. Aussi, afin de contrer provisoirement le choix catégoriel en usage parmi les participants réguliers de cette *session*, optons-nous pour commencer par jouer une majorité de *jigs* et de *reels*, avant de procéder plus tard à un réajustement de notre corpus afin de le rendre plus adéquat au leur.

⁵⁵Il convient de préciser que les musiciens ne parlent pas des individus ne participant pas de façon directe – de façon musicale pourrions-nous dire – en terme d' "audience". Il s'agit, plus subtilement, de reconnaître que l'environnement social est là, comme par défaut, et que les musiciens doivent composer, en quelque sorte, avec cette présence. Ils ne jouent donc pas "pour" un public mais "en" public, ce qui confère une structuration tout autre à cet événement.

⁵⁶*cf.* infra, Ch. III.

⁵⁷*Session* régulière et rémunérée, ayant cours au *pub* Donoghy's, dans la partie Est de la ville de Sligo (région de Sligo).

Cette stratégie révèle une modification profonde des rapports directs avec les participants dès lors que n'est plus contrariée la logique spécifiant leur répertoire usuel d'un point de vue catégoriel. Aller dans le sens des catégories de pièces choisies par les musiciens habitués, après avoir commencé par jouer de façon quasi exclusive des *reels* et des *jigs* s'est révélé participer à une forme de réorientation plus positive des rapports sociaux. La communication, moins évidente en premier lieu, s'est avérée payante dans un second temps, nous faisant prendre compte de façon tangible de la portée sociale d'un paramètre présumé musical à l'origine.

Et le social prenant corps dans la musique existe encore de bien des manières. À l'évidence toutefois, il serait aussi long qu'impossible de chercher à démontrer dès à présent l'ensemble de ce lien de substance. Autant le faire efficacement, c'est-à-dire de façon ciblée, dans le cadre des futures analyses. Il est néanmoins intéressant de prolonger cette description par le recours à deux formes supplémentaires d'entre-détermination allant du musical vers le social, relevant de deux niveaux analytiques complémentaires: **1)** les rapports sociaux entretenus par les musiciens, en lien direct avec le fait sonore comme processus interprétatif et **2)** les stratégies sociales impliquées par le jeu en groupe.

2.2. Exemple de rapports sociaux d'ordre musical

Confrontée à ce qui relève de plus en plus clairement d'un processus dynamique, la recherche d'éléments pouvant être décrits comme spécifiquement musicaux, par opposition à strictement sociaux, se révèle d'un abord bien moins simple qu'il n'y paraît. En effet, des paramètres *a priori* musicaux montrent que le social est toujours, d'une certaine manière, actif en un point donné de la *session*. Il semble donc pertinent de traiter le musical et le social comme existant certes l'un sans l'autre, mais aussi l'un *dans* l'autre, ainsi que l'un *avec* l'autre. C'est en tout cas ce que permet à nouveau de constater l'exemple de certains rapports sociaux non verbaux, d'ordre musical, agissant entre les participants en cours de jeu. Ce type de rapports a fait l'objet de la thèse déjà mentionnée de l'ethnomusicologue Hazel Fairbairn⁵⁸ qui propose comme concepts analytiques clés celui d'« interaction (*interaction*) » et celui d'« hétérophonie (*heterophony*) » – ce dernier concernant l'expression plus spécifiquement musicale de l'interaction.

⁵⁸cf. FAIRBAIRN, Hazel, *Group playing in traditional Irish music: interaction and heterophony in the session*, thèse de musicologie non publiée, Université de Cambridge, 1993.

Voici comment, dès le début de son travail, cette dernière introduit son propos :

L'interaction est exprimée musicalement à travers l'hétérophonie qui est engendrée à différents niveaux de détails à l'intérieur de la structure musicale. La nature de l'interaction hétérophonique dépend à la fois des relations sociales et musicales au sein du groupe et de l'environnement ainsi que la situation dans laquelle les musiciens sont rassemblés.⁵⁹

Il est intéressant de poursuivre en empruntant à nouveau quelques lignes à Fairbairn :

Le fondement monodique de l'interaction groupale dans le cadre de *sessions* signifie qu'il n'y a pas de hiérarchie implicite pour la structure musicale ainsi qu'aucune modalité de stratification du groupe qui y soit associée. Les musiciens apportent d'eux-mêmes leur contribution en fonction de ce que leur relation avec les autres membres du groupe, leur caractère, leurs instruments et leurs aptitudes permettent et exigent. L'organisation musicale est fondamentalement basée sur des relations sociales agissant entre des "personnalités musicales" ; ce terme renvoie à la totalité de chaque relation individuelle entretenue par chaque musicien avec la musique traditionnelle ainsi qu'avec le groupe constituant la *session*. Les participants d'une *session* tiennent les rênes de leur propre créativité, célébrant à travers le son la connexion de celle-ci avec les autres personnalités musicales.⁶⁰

Ces quelques citations permettent semble-t-il de produire un exemple pour le moins parlant de la façon dont le social investit le musical jusqu'à ses fondements les plus spécifiquement distinctifs. L'hétérophonie à laquelle donne nécessairement lieu la production collective de pièces par essence monodiques est en effet un paramètre pouvant être désigné comme musical puisqu'il renvoie en tant que terme au langage de la description et de l'analyse. C'est, par ailleurs, une notion étique n'ayant à notre connaissance pas de véritable équivalent vernaculaire. Or ce que révèle l'analyse de l'hétérophonie apparaît clairement ici d'un tout autre ordre. L'hétérophonie révèle, dans la structuration immanente que l'étude de Fairbairn met au jour, que la nature des interactions sociales entre les musiciens se trouve comme "traduite" musicalement à travers le tissu hétérophonique que constitue la somme d'un ensemble d'énoncés musicaux individuels. En ce sens, deux musiciens peuvent entrer en interaction, en ayant par exemple recours à de l'imitation directe, que Fairbairn nomme par moment fertilisation croisée (*cross-fertilization*). Les liens sociaux, positifs ou négatifs par

⁵⁹Notre traduction de : « *Interaction is expressed musically through heterophony which is created on different levels of details within musical structure. The nature of heterophonic interaction is dependent on both social and musical relationships within the group and the environment and situation in which they are meeting.* », cf. FAIRBAIRN, Hazel, op. cit., p. 1.

⁶⁰Notre traduction de : « *The monodic basis for group interaction in sessions means that there is no implicit hierarchical musical structure and no associated mode of group stratification. Musicians contribute of themselves as their relationship with other members of the group, their character, instrument and aptitude allow and demand. Musical organisation is fundamentally based on social relations between "musical personalities"; this term describes the totality of each player's individual relationship with traditional music as well as with the session group. The players in a session retain the reins of their own personal creativity, celebrating its connection with other musical personalities through sound.* » cf. FAIRBAIRN, Hazel, op. cit., p. 41.

ailleurs, trouvent à se matérialiser au sein même de ce produit musical. La musique offre en quelque sorte au discours social une surface sonore qui, bien que non signifiante sur un plan strictement linguistique, n'en contient pas moins une valeur sémantique dont le signifié s'incorpore sous forme connotative dans le détail d'éléments participant à l'interprétation musicale. Il y a donc non seulement incorporation observable d'éléments n'appartenant pas à un même champ descriptif, ici l'hétérophonie comme espace générateur de faits sociaux, mais également et surtout consubstantialité induisant une opérabilité de niveau définitoire.

2.3. Stratégies sociales impliquées par le jeu en groupe

Un dernier exemple permet de démontrer l'influence du paramètre social sur la musique en tant que fait sonore. Il s'agit d'un certain nombre de règles générées par la dimension collective de la pratique musicale en *session*⁶¹. Jouer collectivement une musique monodique, régulière sur un plan métrique, participant d'une échelle spécifique, etc., implique par exemple une nécessité de contrainte sans laquelle la performance de groupe ne saurait être viable. Cette contrainte augmente en outre en fonction du nombre de participants, de la nature de l'instrumentarium, voire de l'environnement social. Et ces normes, assurément, jouent un rôle non seulement fédérateur sur un plan social – les musiciens ne peuvent en effet manifester leur intérêt commun pour la tradition qu'en acceptant de se plier aux règles servant ce même intérêt, mais également générateur d'une contrainte agissant de façon également directe sur l'actualisation des énoncés musicaux. Evoquons à ce titre deux exemples.

Certaines *sessions* des régions de Leitrim et Sligo sont connues pour la vitesse parfois grande conférée à l'exécution instrumentale des pièces⁶². D'autres *sessions*, en revanche, sont renommées pour la préférence accordée par les participants à une exécution de tempo modéré. Michael O'Brien, notre principal informateur, est un de ces musiciens. Il est également utile de préciser qu'en général les *sessions* où la musique est jouée le plus rapidement font intervenir une majorité de musiciens jeunes – disons arbitrairement entre 16 et 40 ans, et que les musiciens plus âgés préfèrent en général jouer à un tempo plus modéré.

Ayant personnellement eu la possibilité d'assister, comme de participer à ces deux types de *sessions*, il nous a été aisé de constater combien la norme d'exécution en matière de vitesse s'avère à l'origine d'une modification tangible des modalités techniques d'interprétation musicale. Précisons que cette observation personnelle se trouve bien entendu validée dans le

⁶¹Ces règles touchent, pour l'exemple utilisé ici, les musiciens uniquement.

⁶²C'est notamment le cas d'une *session* désormais arrêtée faisant intervenir de façon régulière quelques musiciens locaux dans un *pub* du village de Drumahair, région de Leitrim – une vidéo de cette *session* a pu être faite sur le terrain, le soir du 10/08/2007 au *pub* Stanfords Inn.

cadre d'entretiens faits auprès de nos informateurs⁶³. Pour Michael O'Brien par exemple, la modération du tempo est source d'une plus grande audibilité des pièces exécutées, elle offre également un meilleur contrôle du jeu instrumental, donc un moyen d'enrichir l'interprétation des pièces⁶⁴. Il y a ici un exemple selon nous évident permettant d'observer la manière dont le social et le musical, parce qu'ils apparaissent à nouveau comme imbriqués, peuvent se révéler actifs l'un sur l'autre.

Un dernier cas peut encore être mentionné. Un principe en *session* régit en effet partiellement le choix des pièces à interpréter en fonction de leurs propriétés scalaires, en particulier eu égard à l'adaptabilité des unités de l'échelle à l'ensemble des instruments présents dans le cadre de la *session*. Pour citer à nouveau l'informateur Michael O'Brien, celui-ci parlait en entretien de « *tunes that will suit everyone* [pièces qui conviennent à tout le monde] ». En réponse à cette règle, il est fréquent pour les musiciens d'observer le silence lorsqu'un d'entre eux, n'en tenant pas suffisamment compte, s'évertue à engager des pièces dont les échelles de référence font appel à un ensemble d'unités spécifiques à un instrument donné, mais inaccessibles ou trop difficilement à certains instruments d'accordage moins adaptable. C'est le cas par exemple des *flutes* et *uilleann pipes* qui bien que parfois munies de "clés" permettant de jouer la plupart des notes du système scalaire, ne sont pas sur un plan technique aussi malléables qu'un *fiddle*. Les *accordions* diatoniques n'offrent en outre pas la possibilité de jouer certaines notes accessibles au *fiddle* ou encore au *banjo*. Certaines pièces leur sont donc techniquement inaccessibles. Choisir ces pièces revient alors à exclure arbitrairement une partie des membres participant à la *session*, ce qui ne saurait être toléré.

Social s'il en est, l'acte de non-acceptation du choix d'un musicien par le silence des autres musiciens – ou d'une partie d'entre eux, a dans ce sens un effet musical pouvant être situé du côté de l'hétérophonie. Car non seulement l'hétérophonie, quant elle ne disparaît pas simplement, perd en "densité", mais également parce que la résultante proprement musicale de l'interaction de la collectivité *via* l'hétérophonie s'appauvrit en raison de la reconnaissance par certain participants de l'illégitimité évidente de la conduite sociale de l'un d'entre eux⁶⁵. Il

⁶³Les entretiens sont : Michael O'Brien le 31/10/2007 à Drumkeeran, région de Leitrim ; Seamus Duignan et Bernadette O'Donnell, le 11/08/2007, à Drumkeeran, région de Leitrim ; Bernadette O'Donnell, le 22/01/2008, à Drumkeeran, région de Leitrim ; Vicky Skelton les 12/08/2007 et 21/01/2008, à Drumkeeran, région de Leitrim ; et Maria Keaney, le 16/02/2010, à Sligo, région de Sligo.

⁶⁴Entretien avec Michael O'Brien, le 31/10/2007 à Drumkeeran, région de Leitrim.

⁶⁵Le phénomène se révèle bien entendu fort différent dans le cas où un musicien se voit invité par les autres participants à interpréter, en solo, un pièce reconnue pour ses exigences techniques (cf. CD Illustrations Sonores, page 2).

s'agit, sans proprement exclure le contrevenant, de souligner ce manquement à la règle par une contre-productivité musicale délibérée.

En résumé, il est donc difficile de proposer de définir les *sessions* musicales à partir d'une trop forte distinction entre ce qui relève d'un côté du musical et de l'autre, du social. La donne n'est pas aussi simple puisque déjà à travers les quelques exemples précédents, la musique prise en tant que fait sonore s'est tout de même révélée devoir composer, de façon consubstantielle, avec un certain nombre de paramètres sociaux. Reste à savoir si une telle observation peut également se faire en sens inverse, c'est-à-dire en allant du social vers le musical.

3. Un « fait social total » où la musique s'inscrit

Nous disions précédemment qu'en *session*, la musique intègre le champ social en amont même de l'acte technique qui en commande la production. Nous tentons de dire à présent que la structuration sociale de l'événement est elle-même dépendante de l'entrée en musique de la collectivité. C'est que, s'il y a de la musique sans *session*, il n'y a pas de *session* sans musique⁶⁶. Le social, dès le départ, trouve son origine dans le musical. Pourquoi alors choisir d'emprunter en intitulé de cette partie le concept maussien de fait social total⁶⁷ ? Si la musique occupe une place à ce point importante, comment soutenir en effet l'idée qu'une simple *session* puisse, dans certains cas, mettre « en branle [...] la totalité de la société et de ses institutions »⁶⁸ ? N'est-il pas plus évident, autrement dit, de se passer du qualificatif "total" en restant à une conception des *sessions* en tant que simple fait social, ou encore comme fait musical ?

Encore une fois, les choses ne sont pas si simples. Bien qu'essentielle à toute *session*, la musique n'en constitue pas moins aussi un prétexte pour se retrouver, pour passer un agréable moment en communauté. Et cet agréable moment touche les musiciens mais également nombre d'individus aimant à se retrouver autour d'un verre tout en écoutant de la musique traditionnelle. Certaines *sessions* régulières offrent d'observer par exemple le regroupement hebdomadaire – généralement dominical – de membres de familles locales profitant de l'occasion pour se retrouver, amenant parfois les représentants les plus jeunes afin de les faire participer à la *session*. Une *session* peut également être le lieu de discussions professionnelles

⁶⁶Et ce point est d'autant plus important que l'ensemble des définitions endogènes mentionne, à chaque fois, la présence de musique (cf. supra).

⁶⁷cf. MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris : Quadrige/PUF (11^e ed.), 2004, pp.145 à 279 ; et en lien direct avec le fait musical MOLINO, Jean, « Fait musical et sémiologie de la musique », Coll., *Musique en jeu*, n°18 (1975), Paris : Seuil, pp. 37-52.

⁶⁸cf. MAUSS, Marcel, *op. cit.*, p. 274.

entre certains participants, entre musiciens et non-participants, comme entre non-participants. Des projets interpersonnels concernant la musique se dessinent lorsque plusieurs musiciens se voient invités par un autre à le rejoindre pour se produire dans le cadre d'un festival à venir, ou encore pour l'accompagner en studio afin d'enregistrer un disque commercial. La *session* est en outre une manne financière non négligeable pour les tenanciers d'établissements. Elle constitue également, quoique dans une moindre mesure, un apport financier pour quelques musiciens, dont les plus réputés se trouvent fréquemment employés comme *session leaders*⁶⁹.

Si ces quelques exemples permettent de justifier le recours ici fait au concept de fait social total, avec toutes les nuances impliquées par la spécificité de notre objet de recherche, il convient de préciser avant de poursuivre que cela n'offre qu'une étape vers la compréhension de ce qui, dans les faits, constitue les modalités d'inscription de la musique au sein d'un corps de déterminants sociaux spécifiques. Il faut en d'autres termes entreprendre de décrire la nature des conditions sociales du phénomène musical en *session*. Avant cela, rappelons qu'il est convenu comme point de départ que la musique est, d'un certain point de vue, le cœur de l'événement. Il n'y a pas de *session* sans musique disions-nous et ce cœur alimente en oxygène un ensemble structuré d'organes répondant à différentes fonctions sociales connexes. Ces fonctions participent de deux ordres de conditions : **1)** les conditions sociales internes ; et **2)** les conditions sociales externes. Celles-ci constituent différents niveaux de la structure du fait musical total. Ce qui relève de l'interne concerne les rapports entretenus par les musiciens entre eux et uniquement entre eux. Et les conditions externes impliquent les rapports entretenus par les musiciens avec l'environnement social composé d'un ensemble d'individus non-participants, ainsi que les rapports opérant entre les non participants exclusivement.

⁶⁹Le *session leader* est en général choisi pour ses compétences en tant que musicien. Sa fonction principale consiste à assurer le bon déroulement de la *session* dont il a alors charge. Profitons de cette note pour apporter un autre exemple de la multiplicité des faits sociaux directement liés aux *sessions*, celui de la récupération commerciale de ce fait culturel comme produit touristique par les tenanciers d'établissement – par exemple certains circuits touristiques au cours desquels la plupart des tour-opérateurs incluent la visite de différents *pubs* afin d'assister aux plus "fameuses" *sessions* musicales de la région concernée.

3.1. Conditions sociales internes du phénomène musical

Les conditions sociales internes du phénomène musical peuvent être arbitrairement réduites à deux grands principes structurels. Le premier concerne le fait que la *session* est par définition une pratique musicale collective. Le second relève de l'immersion des musiciens participants dans un environnement social à chaque fois spécifique. Il est important de préciser que le fait d' "immersion dans" un environnement offre deux distinctions des plus fondamentales selon nous. Les rapports avec l'environnement social impliquent en effet soit une communication intentionnée, une volonté d'entrer provisoirement en contact avec un ou plusieurs non-participants, soit une réponse comportementale des musiciens dont les réactions participent du stimulus de conduites socio-environnementales agrégatives, définissables en tant que dérangeantes ou inversement, accommodantes⁷⁰.

Nous l'exprimons plus haut, la musique en *session* est consubstantielle au tissu social plus général à partir du moment où les modalités de sa production, y compris la pratique instrumentale, reposent sur des rapports collectifs. Dès lors que deux musiciens au moins sont impliqués dans le jeu, il s'instaure un niveau de communication d'ordre social dont la structuration confère à chaque *session* une dynamique caractéristique. Le social tient certes son origine du musical, mais il n'en apparaît pas moins que le musical aussitôt mis en mouvement se trouve à son tour déterminé par le social. C'est là que réside le problème en même temps que tout l'intérêt scientifique de la description d'un phénomène de l'ordre de la *session* car la détermination opère également comme principe d'équilibre, essentiel au bon déroulement d'une soirée. La musique ne peut alors se placer au dessus des autres paramètres, elle a partie prise dans le tout.

Une des premières conditions de ce parti-pris concerne la fonction de conservation du savoir musical, reconnue comme essentielle à toute *session*. Les musiciens, qui ne jouent pas pour un public, doivent en effet faire en sorte que la *session* conserve sa fonction relative au partage du savoir:

Pour les musiciens une *session* joue un rôle important en ce qu'elle offre à chacun un espace pour jouer et échanger un répertoire musical ainsi que des compétences avec d'autres participants. C'est pourquoi la *session* constitue un lieu de transmission essentiel, où la musique se transmet oralement entre musiciens et auditeurs.⁷¹

⁷⁰Nous revenons sur ce type d'interactions dynamiques dans les chapitres suivants, en ayant recours au modèle explicatif de l'Individualisme Méthodologique.

⁷¹Notre traduction de : « *For the musician the session plays an important role by creating a space for the individual to perform and exchange musical repertoires and skills with fellow musicians. Therefore, the session acts as an important site of transmission, where the music is orally transmitted among musicians and listeners.* » cf. BARRY, C. David, *A Performance Analysis of Irish Traditional Music Sessions in Cork City with Special reference to the concept of audience*, thèse de Master non publiée, Université de Cork, 2000, p. 24.

Ce point est commun d'ailleurs à la plupart de nos informateurs qui tous, lorsque apportant leur propre définition d'une *session*, font mention de l'importance de la portée transmissive essentielle à chaque événement. Vicky Skelton par exemple rappelle qu'une *session* consiste entre autres à jouer, partager et apprendre de nouvelles pièces. Elle mentionne par la suite combien évoluer avec les mêmes personnes, de façon systématique, revient en quelque sorte à jouer les mêmes pièces, soit à rester figé dans ce que l'on connaît déjà⁷². Une même chose peut être dite chez Michael O'Brien lorsque ce dernier rappelle du jeu en *session* qu'il « permet de se remémorer certaines pièces oubliées tout en entretenant sa pratique musicale »⁷³. Enfin dans un même sens, Maria Keaney précise qu'une *session* réussie implique souvent pour elle de « jouer des pièces qu'elle n'avait pas interprétées depuis longtemps »⁷⁴.

La musique prend ainsi la valeur d'un bien culturel devant être partagé, ne pouvant en ce sens être considéré, en tout cas pas en *session*, comme une propriété exclusivement personnelle. C'est *par* et *pour* la collectivité musicienne que la *session* s'offre comme lieu privilégié de transmission, de pérennisation d'un répertoire, de partage d'un savoir allant parfois jusqu'à la façon de concevoir plus largement la nature profondément identitaire de la musique instrumentale à danser irlandaise – nous y revenons plus loin.

Cette fonction pédagogique des *sessions* musicales est donc bien une condition, non seulement une possibilité sociale interne, dont la fonction offre à la musique un moyen d'existence à la fois immédiate mais également pérenne. En outre, l'expression interne de cette première condition se vérifie à travers une forme d'hermétisme des musiciens vis-à-vis de l'environnement, parfois mal vécue par certain non-participants⁷⁵. Cette relation *intra muros* caractérisée par un rejet partiel de toute forme de public est en définitive essentielle au bon déroulement d'une *session* qui, si elle basculait vers une performance de type "prestation scénique", risquerait de perdre une grande part de sa fonction d'origine. Par le respect d'une forme volontaire de repli du groupe sur lui-même, les *sessions* peuvent ainsi rester le lieu d'un échange constant entre participants.

⁷²Notre traduction de « [...] *it's about...hum...playing the tune and sharing. And learning other tunes. You see if you're playing all the time with the same people, hum...you will play the same tunes basically. Ye kind of...stick to what, hum...what you know.* », Vicky Skelton, entretien du 12/08/2007 à Drumkeeran, région de Leitrim.

⁷³Notre traduction de : « *It keeps you learning tunes that you have forgot. [...] And you keep practicing your music as well.* », Michael O'Brien, entretien du 31/10/07 à Drumkeeran, région de Leitrim.

⁷⁴Notre traduction de : « *play tunes I haven't played a long time* », Maria Keaney, entretien du 16.02.2010 au Earley's Pub, Sligo, région de Sligo.

⁷⁵Nous avons nous-mêmes au début de nos recherches ressenti cette forme de dimension exclusive des *sessions* musicales. Les musiciens sont en effet axés sur la musique, donc sur les participants directs de la *session*. Ce qui peut alors amener à ressentir une forme de sectarisme, causant un sentiment de rejet, pour ne pas dire de dédain. Une présence plus durable sur le terrain nous a permis toutefois de comprendre qu'il y a, en définitive, une façon de communiquer avec les participants, un code prescrivant en quelque sorte la meilleure façon d'approcher, d'écouter, comme d'interpeller les musiciens. Au demeurant, l'hermétisme n'est qu'un hermétisme de façade.

Michael Moloney illustre bien cette caractéristique:

[...] la *session* se distingue des autres contextes de performance où la musique traditionnelle irlandaise se joue parce qu'elle est la seule situation dans laquelle les musiciens n'ont pas à plaire à une audience. Essentiellement, ils jouent pour eux mêmes. Si des spectateurs aiment ça, tant mieux; sinon, et bien, tant pis !⁷⁶

La fonction de conservation des *sessions* conduit à envisager une autre condition sociale du phénomène musical, en bien des points corrélée, celle de la transmission et du partage d'une forme d'identité sociale commune *via* la pratique musicale⁷⁷. En effet, au cours d'une *session*, les interactions opérant dans la matière sonore – observables par exemple *via* l'analyse de la densité et de l'évolution du complexe hétérophonique (*cf.* supra), sont le fruit d'une forme presque symétrique d'interactivité sociale. La musique offre alors la traduction non verbale d'un fait de communication. Plus que strictement musical, celui-ci prend également l'aspect d'une communion, d'une célébration de valeurs identitaires par le biais de l'édifice symbolique et sonore construit dans et par la culture irlandaise : la musique instrumentale à danser. Le musical est donc imprégné d'un message identificatoire latent que seule la pratique collective, donc sociale, permet de délivrer. Le son consacre le sens qui est inscrit dans le son.

En référence à son propre terrain de recherche, Deborah L. Rapuano donne de cela une illustration intéressante :

[...] La plupart des mes informateurs conçoivent leur expérience des *sessions* en *pub* comme "spirituelle". Ils sont connectés par quelque chose qui les dépasse, que cela soit dans le sens d'appartenir à un groupe, à une communauté ou à quelque chose de plus large et de plus mystique. [...] Pour ceux qui en font l'expérience, la *session* en *pub* recrée un sens de la communauté essentiel à la continuation d'une connexion avec un chez-soi. À défaut d'autre chose, les *sessions* offrent aux participants un sentiment d'être "à la maison" [...]. Il y a une signification rituelle des *sessions* en *pub* qui n'échappe pas non plus aux musiciens. Les rituels liés à une habitude encouragent une expérience émotionnelle que les participants désignent par le mot "craic", qui est un sentiment de solidarité, une communion avec les autres qui est le résultat de la participation à une activité collective. L'expérience est voisine de l'effervescence collective durkheimienne.⁷⁸

⁷⁶Notre traduction de: « [...] *the session is unique among the various performance contexts in which traditional Irish music takes place because it is the sole situation where musicians do not have to please an audience. In essence they play for themselves. If onlookers like it, well and good; if not, well, too bad!* » *cf.* MOLONEY, Michael, op. cit., p. 202.

⁷⁷Cette fonction identificatoire de la pratique et de l'écoute musicales en *session* est d'autant plus intéressante qu'elle représente l'interface entre les liens sociaux strictement internes et ceux entretenus consciemment par les musiciens avec l'environnement social. C'est une question sur laquelle nous nous arrêtons plus loin.

⁷⁸Notre traduction de : « [...] *most of my informants view their experience in pub sessions as "spiritual". It connects them to something greater than themselves, whether that is sense of belonging to a group, a community or something larger and more mystical. [...] The pub session recreates a sense of community that is essential for the continued connection to a homeland, for those who experience them. If nothing more, they offer a feeling of "home" for the participants [...]. There is a ritual significance to pub sessions that is also not lost on the participants. The rituals attached to a practice foster an emotional experience the participants call "craic", which is the feeling of solidarity, a commonality with others, that is the product of participating in a collective activity. The experience is akin to Durkheim's collective effervescence.* » *cf.* RAPUANO, Deborah L., op. cit., pp. 112-113.

Si nous n'avons personnellement obtenu aucune description de cette dimension "spirituelle" des *sessions* de musique dans le nord-ouest irlandais, il n'en demeure pas moins pertinent de reconnaître que Rapuano renvoie tout de même à une réalité esthétique en partie pertinente. Effectivement, l'importance de la *session* comme phénomène permettant aux membres des communautés musiciennes des régions de Leitrim et Sligo de célébrer leurs origines communes, ou du moins leur commune passion pour les traditions populaires d'Irlande, transparait à l'observation de chaque événement, à travers les conduites sociales de chaque musicien comme à travers leur façon d'interpréter la musique. Il y a dans l'acte musical quelque chose de l'ordre de la communion avec quelque sentiment d'appartenance sociale relevant du domaine du non dit, voire de l'indicible.

L'intérêt de retenir comme définitoire cette condition sociale d'identification connectée au phénomène musical dépasse en outre le seul fonctionnement interne de la *session* en se trouvant élargi à une partie – pour ne pas dire à l'ensemble – de l'environnement social, autrement dit au point de vue des non-participants. Le processus identificatoire signalé comme condition sociale interne du phénomène sonore se révèle ainsi opératoire à titre de condition externe également. Toutefois, avant de s'intéresser plus spécifiquement à cette question, il s'agit de conclure la présente partie en réfléchissant au problème mentionné à titre de second principe structurel de conditionnement social du phénomène musical, en l'occurrence celui de l'immersion des participants dans un environnement social à chaque fois spécifique.

3.2. Conditions sociales externes du phénomène musical

Les phénomènes sociaux révélés consubstantiels à la musique en *session* peuvent opérer à différentes strates du fait social total, lesquelles peuvent être désignées comme relevant du fonctionnement interne de l'événement et/ou de son fonctionnement externe. Mais la dichotomie dans son état premier ne doit pas oblitérer l'existence d'un circuit connectant de différentes façons les agents directs, c'est-à-dire les musiciens, aux agents externes ou indirects, ici désignés en tant que non-participants. En effet, par la nature de leurs conduites sociales, qui souvent sont reliées à la réception même de la musique produite, les non-participants peuvent engendrer un certain nombre de réactions comportementales du point de vue des musiciens. Autrement dit, les participants d'une *session* se trouvent immergés dans un environnement social et se voient soumis à des conduites implicites dont ils ne peuvent que

partiellement maîtriser les effets. Les stratégies de gestion de ces conduites socio-environnementales, qui par ailleurs impliquent les leurs propres, représentent selon nous la dernière condition sociale du phénomène sonore. La musique ne peut, *de facto*, être entièrement hermétique aux réactions des producteurs vis-à-vis des conduites sociales auxquelles ils sont nécessairement confrontés. Il faut donc reconnaître comme condition essentielle l'existence d'un système de normes, d'une forme de contrôle permettant à la musique d'être jouée dans un environnement social adéquat. Cette dernière condition sociale interne du phénomène sonore dépend donc de l'équilibre artificiel entre les participants internes et les conduites socio-environnementales *via* la mise en action d'une forme d'étiquette sociale⁷⁹.

Il faut reconnaître à ce stade la réalité d'une impédance sociale et externe à la *session*, dont l'efficiencia sur la production de musique conduit à appuyer l'idée que le phénomène sonore est également sujet à un certain nombre de conditions sociales externes. Celles-ci sont toutefois moins nombreuses que les précédentes, les conditions internes, dans le sens où la musique n'est encore une fois pas destinée à être réalisée publiquement. Les conditions sociales externes sont en fait réductibles à la façon dont les participants d'une *session* interagissent avec leur environnement social, et partant, à la façon dont l'environnement social réagit à son tour, verbalement ou non, avec les musiciens. Ce qui est certain en tout cas concerne le fait qu'indépendamment du peu d'importance accordée à l'ensemble des non participants, indépendamment de cet hermétisme de façade dont il est fait mention en note, une forme de communication ne s'en trouve pas moins observable à chaque fois. La musique est ainsi partiellement conditionnée par les liens qu'entretiennent les musiciens avec un environnement qu'ils contribuent eux-mêmes à structurer.

À ce sujet, la première remarque pouvant être faite consiste à convoquer à nouveau l'idée d'un processus communicationnel à finalité identificatoire. La célébration d'une appartenance communautaire ne concerne en effet pas que les seuls musiciens, mais également une partie des non-participants présents dans le cadre de la *session*. Cette partie de l'environnement social pourrait d'ailleurs presque se voir définie à travers le concept d' "audience"⁸⁰. Dans ce cas d'ailleurs, le couple cher à Gilbert Rouget "musiquant/musiqué" peut être appliqué

⁷⁹Nous y revenons longuement plus loin dans ce travail.

⁸⁰Ce concept se révèle difficile à définir dans le cadre d'une *session*. Plutôt que de faire mention des différentes acceptions disponibles dans la littérature spécialisée, nous préférons ici donner notre propre définition de ce terme en précisant simplement que l'audience d'une *session* peut être divisée en fonction de deux qualités distinctes : une audience active, qui en ce sens est une audience "musiquée", et une audience passive, qui ne tient compte ni de la musique, ni des musiciens. Il est évident, nous y reviendrons, que ces deux catégories d'audience ne sont pas imperméables et qu'elles ont une action fort différente sur le déroulement d'une *session*.

puisque les non participants ainsi désignés comme audience n'entrent en symbiose avec les musiciens que par le biais de l'écoute musicale⁸¹. La musique comme médiation sociale, comme excuse pour se retrouver, mérite que l'on se regroupe. Elle « symbolise », dans l'acception que donne Jean Paulus à ce terme⁸², un corps de valeurs à la fois sociales, culturelles, historiques, parfois même politiques. Elle est la cause et l'effet du partage, le dénominateur commun entre les musiciens et une partie de l'environnement social.

Mais ce lien est encore plus profond. Un de nos informateurs, Vicky Skelton, confère par exemple à l'environnement social une fonction active sur la qualité de l'expérience esthétique du musicien en *session*. Il s'agit par ailleurs d'une validation de l'idée de conditionnement social externe puisque d'après Vicky Skelton toujours, la qualité de l'interprétation strictement musicale peut dans certains cas dépendre de la nature des relations entretenues par elle avec certains membres de l' "audience". De bonnes relations permettent pour Vicky d'être « bien dans son jeu [*to be in the tune*] ». Plus tard, elle évoque la question des rapports sociaux de la façon suivante :

Sans l'audience, savez-vous, ça peut être vraiment très calme. Vous voyez...sans personne pour faire un peu de bruit, pour encourager. [...] C'est...c'est une forme de feedback donc... [...] C'est qu'ainsi vous ne jouez pas pour vous-même, vous jouez pour eux. C'est une forme de communication. Et c'est ça l'idée avec les *sessions*. En *sessions* des gens peuvent venir que vous ne connaissez pas. Ils peuvent venir de n'importe où dans le monde et jouer. Et vous pouvez quand même communiquer avec eux en jouant. C'est pareil avec l'audience, on peut communiquer.⁸³

Bien qu'il faille replacer ces quelques lignes dans la perspective personnelle de Vicky Skelton, il n'est pas impossible d'étendre ce type de communication musicien/environnement social à l'ensemble des participants, mais en conservant le recul imposé par la dimension individuelle de l'expérience collective. Il n'en reste pas moins que la présence des non-participants ne peut être véritablement ignorée pour la raison que la musique une fois jouée appartient, en quelque sorte, à tout le monde. Elle est donc bien conditionnée par un certain nombre de facteurs sociaux externes relevant de ce qu'il convient de désigner à ce stade comme un environnement social.

⁸¹ROUGET, Gilbert, *La Musique et la Transe*, Paris : Gallimard, (nouvelle éd., revue et corrigée), 1990.

⁸²PAULUS, Jean, *La fonction symbolique et le langage*, Bruxelles: Charles Dessart éditeur, 1972.

⁸³Notre traduction de : « *Without the audience, you know it might be kind of fairly dead. You know...without the people giving a little bit of roaring, shouting, [...] You know it's, it's kind of feedback so...[...] Because then you're not playing for yourself, you're playing for them. It's kind of communication. And, that's the think with the sessions. In sessions people can come in and you don't know them, and they could be from anywhere in the world and playing, you can still communicate with them while you're playing, and...so with the audience you can be communicating.* », Vicky Skelton, entretien du 12/08/2007 à Drumkeeran, région de Leitrim.

Indépendamment de cette forme de processus communicationnel à finalité identificatoire, il est possible de rendre compte de conditions sociales externes d'un second ordre. Celui-ci, qui relève de la manière dont les non-participants entrent en communication avec les musiciens, constitue selon nous une dernière classe de déterminants externes. Il convient donc de s'arrêter sur cette question afin de clore la présente partie.

La communication entre un certain nombre de non-participants appartenant à l'audience active (*cf.* note 80) d'une *session* et les musiciens donne lieu à diverses interactions dont les effets sont à prendre en compte dans la description sociologique du phénomène musical. Si l'on en reste aux propositions faites par nos informateurs, la pratique musicale participe d'une expérience que nous pouvons interpréter à la fois comme poïétique, mais également esthétique⁸⁴, expérience ne pouvant être entièrement détachée de ces rapports interactionnels qui, bons ou mauvais, agissent entre les participants et l'environnement social. Or s'il est plus évident pour les musiciens de gérer les communications dans le sens interne/externe, un certain nombre de faits interactionnels opérant en sens inverse se révèlent plus difficiles à contrôler. Les interactions allant de l'extérieur de la *session* vers l'intérieur de la *session* déterminent donc en partie la pratique musicale, en ce sens qu'elles peuvent être la cause de modifications tangibles dans le déroulement de l'événement.

C'est précisément cette impossibilité pour les participants de contrôler de façon entière la nature des interactions émanant de l'environnement qui donne foi, en tout cas selon nous, à l'argument d'une condition sociale véritablement externe du phénomène sonore. Les non-participants peuvent en effet, mais dans le pire des cas, causer l'abandon définitif d'une *session*, donc l'immobilisation du continu sonore. Bien que ce type d'interruption constitue une extrémité peu usuelle, d'autres formes moins excessives de contraintes socio-environnementales agissent fréquemment sur la musique. Deux exemples peuvent être donnés à cet effet, en commençant par un cas emprunté à John C. Barry (en page suivante).

⁸⁴Termes empruntés à Jean-Jacques Nattiez (quelques références, par ordre chronologique: NATTIEZ, Jean-Jacques, éd., « Sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n°5 (1971), Paris : Seuil ; NATTIEZ, Jean-Jacques, éd. « Analyse, méthodologie, sémiologie », *Musique en jeu*, n°10 (1973) Paris : Seuil ; NATTIEZ, Jean-Jacques, éd. « De la sémiologie à la sémantique musicales », *Musique en jeu*, n° 17 (1975), Paris : Seuil ; NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris : Union Générale d'Édition, 1975 (coll.10/18).NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris : Christian Bourgois Editeur, 1987).

Il peut advenir que des applaudissements exagérés de la part de clients n'étant pas familiers avec les conventions culturelles entourant les expressions de satisfaction se révèlent parfois perturbants, en particulier lorsque le rythme de la musique se trouve contrarié par des individus frappant des mains en dehors du temps. Pat Conway, propriétaire du Lobby Bar, remarque que les touristes ont tendance à être les principaux coupables en ce qui concerne ce type de comportement : "Vous pouvez généralement dire à partir de leur réaction s'ils apprécient ou non. S'ils apprécient énormément, ils peuvent parfois être perturbants, dans le sens où ils frappent des mains en dehors du temps ou quelque chose dans ce genre, ci cela dure trop on va en général leur parler. (Pat Conway, interview enregistré sur bande le 28 juillet 1999)"⁸⁵

Dans le sens de cette citation, la musique une fois perçue par les non-musiciens ne retourne aux oreilles des musiciens eux-mêmes que "filtrée", en quelque sorte, par les conduites de réception des acteurs sociaux externes. Il y a donc bien là condition d'existence puisque la musique se trouve biaisée, en un sens non péjoratif toutefois, par les conditions sociales externes dans lesquelles les musiciens se trouvent nécessairement immergés.

Un second exemple de cela s'avère particulièrement illustratif. Il est emprunté cette fois à Ciaran Carson :

Quelques tenanciers sans scrupule, par exemple, vont faire passer le mot qu'ils ont ouvert cette arrière-salle bien aménagée ou cette annexe qui restera ouverte bien après l'heure légale, et appâter la musique avec des promesses d'hospitalité. À ce moment-là, quand vous arrivez, vous vous trouvez changés en singes savants. Il y a une charge sur les consommations pour des touristes impatientes, et il n'y a aucune issue pour vous parce que l'heure de fermeture est passée. Vous êtes réellement emprisonnés : si "animalcatraz" est l'argot américain pour dire "zoo", alors ce lieu est un "ceolcatraz" [*ndt.*: *ceol* signifiant "musique" en gaélique irlandais].⁸⁶

À nouveau, le musical *stricto sensu* ne peut être envisagé autrement que comme soumis à des conditions externes d'un ordre social. La conduite ainsi illustrée de certains tenanciers d'établissement laisse clairement entrevoir le fait d'immersion précédemment mentionné. Les musiciens sont, dans le cas proposé par Carson, condamnés à produire de la musique dans une

⁸⁵Notre traduction de : « *It would appear that the overemphasis on applause by patrons who are unfamiliar with the cultural conventions surrounding expressions of appreciation can sometimes be disruptive, particularly when the rhythm of the music may be upset by people clapping out of time. Pat Conway, proprietor of the Lobby Bar, points out that tourists tend to be the main offenders in relation to this type of behaviour: "You usually can tell from their reaction whether they are enjoying it or not. If they are enjoying it immensely, they can be sometimes disruptive, in terms of hand clapping out of time and things like that, if it gets too much we usually speak to them. (Pat Conway, tape-recorded interview 28th July 1999) », cf. BARRY, C. David, *A Performance Analysis of Irish Traditional Music Sessions in Cork City with Special reference to the concept of audience*, Mémoire de Master non publié, Université de Cork, 2000, p. 72.*

⁸⁶Notre traduction de : « *Some unscrupulous publicans, for instance, will put the word that they have opened up this well-appointed backroom or annex which will extend well after hours, and lure the music in with promises of hospitality. Then when you arrive, you find you are transformed into performing monkeys. There is a cover charge for eager tourists, and there is no escape for you because it's after hours. You are effectively imprisoned: if "animalcatraz" is US slang for "zoo", then this place is a "ceolcatraz". », cf. CARSON, Ciaran, *Last Night's Fun: In and out of time with Irish music*, New York : North Point Press, 1997, p. 139.*

situation inattendue et déplorable, qui, dans les faits, échappe totalement à leur contrôle. Ce qui conduit à conclure cette partie en reconnaissant la réalité de l'inscription du musical dans un tissu de phénomènes sociaux non seulement internes à la *session* mais également externes, auxquels il se trouve, dans les faits comme en principe, étroitement lié. Il y a ainsi plusieurs formes de conditions sociales pour le phénomène sonore, certaines internes, d'autres externes. La définition d'une *session* en dépend. Face à cette cela, il devient nécessaire d'esquisser une première synthèse.

4. Synthèse : La *session* comme mixte

Toute tentative de description des *sessions* résiste à une séparation trop systématique entre ce qui pourrait relever d'une sociologie et ce qui pourrait être situé dans le domaine de la musicologie. La musique qui est au centre de ce fait social total se révèle en effet bien complexe quant à ses modes d'expression dans le cadre d'une *session*. Une *session* implique on l'a vu la présence de musique, donc la présence de musiciens. Cependant toute *session* est en même temps plus et moins que de la musique, plus et moins que des musiciens, et les exemples proposés pour illustrer cela ne permettent plus à présent de contourner ce constat. L'imprégnation sous diverses déclinaisons d'éléments d'un ordre social au cœur même du produit musical, associée à la reconnaissance de l'impact de la musique du point de vue cette fois de la structure et du fonctionnement social de chaque événement conduit à penser qu'indépendamment du fait musical en tant que tel, il semble exister des conditions sociales internes et externes pour le phénomène sonore.

Social et musical forment ainsi une « [...] unité de coexistence »⁸⁷, « comme celle des éléments d'une voûte qui s'épaulent l'un l'autre »⁸⁸. Mais plus encore que s'épaulant, les éléments sous-tendant une *session* se révèlent entre-déterminés, consubstantiels au risque même de se perdre en voulant les disjoindre à des fins purement analytiques. Une *session* n'est pas réductible à un système d'oppositions. C'est un phénomène dynamique, un *complexus*⁸⁹ musical répondant en définitive au concept molinien de "mixte". Il en est ainsi si l'on accepte avec Jean Molino de dire qu'« en musique comme ailleurs, on doit passer du simple au complexe et des objets aux stratégies humaines avec lesquelles ils sont en

⁸⁷cf. MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris : Gallimard, 1960 (coll. Folio/Essais, n°381), p. 64.

⁸⁸*Ibid.*

⁸⁹Au sens proposé par Edgard Morin de « ce qui est tissé ensemble », cf. MORIN, Edgar, *Introduction à la Pensée Complexe*, Paris : Éditions du Seuil, 1990/R2005 (coll. Points), p. 21.

correspondance »⁹⁰. La *session* est un mixte à travers lequel l'objet musical « n'est que la face perceptible d'objets symboliques "privés", ensembles de principes, de règles et d'habitudes grâce auxquelles l'objet musical est produit et reçu »⁹¹. Il n'y a pas « seulement d'un côté les producteurs et les récepteurs et de l'autre côté les résultats de l'activité musicale, organisation sonore entendue ou transcrite : aussi bien chez les producteurs que chez les récepteurs, il y a des objets symboliques qui constituent le lien nécessaire entre l'homme musical et la musique produite »⁹².

C'est en tentant de préciser la place occupée en *session* par le musical en même temps que les liens entretenus par la musique avec le groupe social constitutif de la *session* d'un point de vue plus général que le mixte s'est révélé. Les *sessions* impliquent de prendre en compte l'entrelacs d'éléments multiples relevant certes des deux ordres du social et du musical, mais coopérant de façon si étroite que la description ne peut s'opérer qu'à travers une mise en perspective conduisant à observer l'un à partir de l'autre et l'autre, en même temps que l'un. La musique en *session* s'inscrit ainsi dans des rapports sociaux qui à leur tour la compénètrent. Une *session* n'est donc pas une « simple réunion [...] où les musiciens vont par plaisir »⁹³. C'est cela, convenons-en, mais c'est aussi bien d'autres choses, tant de choses qu'une conclusion vient ici à l'esprit :

Au cours de n'importe quelle *session* musicale, personne n'entendra la même chose : cela va dépendre du contexte, du placement, de l'expérience – si vous avez ou non entendu cette pièce auparavant, si la personne à côté de vous connaît une pièce que vous ne connaissez vous-même qu'à moitié. [...]. Le garçon assis à l'extrémité d'un rang de cinq ou six musiciens ne percevra pas la pièce de la même façon que quelqu'un situé à l'autre extrémité. Les propriétés acoustiques des bars sont particulières. Les parquets résonnent et les moquettes camouflent. Un geyser d'eau chaude, sans même s'en rendre compte, imitera le bourdon ténor d'un jeu de *pipes*. [...] Et le son d'un *accordion* joué par quelqu'un qui porte son manteau sur lui est différent quand cette même personne l'enlève.⁹⁴

⁹⁰cf. MOLINO, Jean, « Simha Arom et l'analyse en ethnomusicologie », MOLINO, Jean, *Le singe musicien ; Essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Arles : Actes Sud, 2009, p. 240.

⁹¹cf. MOLINO, Jean, « Musique et machines », MOLINO, Jean, *op. cit.*, p. 311.

⁹²Ibid.

⁹³cf. FALC'HER-POYROUX, Erick ; MONNIER, Alain, *La musique irlandaise*, Spézet : Coop Breizh, 1995, p. 57.

⁹⁴Notre traduction de « *In any session of music, no one will hear the same thing: it will depend on context, on placement, on experience – whether or not you've heard the tune before, whether or not the person next to you knows the tune that you might only half-know. But do we ever fully know a tune, or only versions of it, temporary delineation of the possible? The boy sitting at one end of a row of five or six musicians will not perceive the tune the same as someone at the other end. Bar acoustics are peculiar. Wooden floors resound and carpets muffle. One hot-water geyser, unbeknownst to itself, will mimic the tenor drone of a barely-tuned set of pipes. [...] And the sound of an accordion played by someone with his coat on is different when that same someone takes off his coat.* » cf. CARSON, Ciaran, *op. cit.*, pp. 3 ; 140.

Chapitre 2 - Problématique et méthodologie

[...] Le corps sonore lui-même s'habite ou se visite différemment selon les lieux, les heures, les personnes en présence, le type d'attention qu'on y porte, etc.

[LORTAT-JACOB, Bernard, "Les faits musicaux ne sont pas des choses", *Observation, analyse, modèle: peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Paris : L'Harmattan/Les Cahiers de L'Ircam, 2002, p. 456.]

« Pour ton travail sur le sacrifice, je te supplie à genoux de ne pas te noyer. Je t'en prie, ne tombe pas dans l'érudition vaine. Traverse la, mais pour la dominer. *Tous les faits*, non seulement cela n'existe pas, mais cela n'a pas de sens. Il faut des faits cruciaux. »

Lettre de Durkheim à Mauss, 4 mai 1898

[DURKHEIM, Émile, *Lettres à Marcel Mauss*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998 (coll. Sociologie), p. 135.]

Introduction

Les propos du chapitre précédent ne manquent pas de souligner la complexité sur laquelle se fondent les *sessions* de musique. Nous le disions plus haut, on se retrouve en *session* pour faire de la musique, comme on fait de la musique afin de se retrouver dans le cadre d'une *session*. Moyen et fin sont ainsi liés, substantiellement. Du fait social au fait musical, l'un n'existe pas sans l'autre, ils s'entre-déterminent. Pour rendre compte de cela scientifiquement, certaines questions se posent, qui procèdent des deux ordres connexes de la théorie et de la méthode. Le présent chapitre possède une structure bipartite à travers laquelle sont donc abordés, dans une première étape, les principaux problèmes théoriques soulevés par les définitions précédemment posées, et dans une seconde, les moyens de répondre, méthodologiquement, aux questions révélées par la problématique.

1. Eléments de problématique, problématique des éléments

Au regard de la mixité combinatoire des nombreux paramètres sur lesquels une *session* semble se fonder, il est apparu que chercher à produire une étude œuvrant à partir d'une distinction, fut-elle rigoureusement menée, entre ce qui relève du musical *stricto sensu* et ce qui relève du social uniquement, pourrait s'avérer moins pertinent que de tenter de rendre compte de l'articulation sur laquelle, en un système aux composants hautement interactionnels, ces deux plans interagissent. En d'autres termes, l'approche ethnomusicologique des *sessions* devrait alors faire face à une problématique dont l'orientation ne saurait ignorer l'aspect dynamique d'un événement pour le moins mixte⁹⁵. Au cœur de ce dernier, la musique ne peut être séparée, faute de pouvoir en comprendre la pertinence, de son contexte d'exécution. Par delà leur simplicité apparente, les *sessions* musicales se révèlent en outre sources d'un certain nombre de problèmes, lesquels, *a priori* motivés par une connaissance spécifique à notre objet d'étude, conduisent à dépasser le domaine exclusif de l'Irlande pour venir affronter les problématiques plus larges que pose l'ethnomusicologie contemporaine. C'est sur la base de ce constat que s'est progressivement construit l'ensemble de nos préoccupations en matière de problématique de recherche. La suite de cette partie consiste alors à se poser les bonnes questions, du général vers le particulier, afin de pouvoir fonder en aval un corps de méthodes appropriées.

⁹⁵Le concept de mixité est défini dans la dernière partie du chapitre précédent.

1.1. Première motivation: une heuristique du "mixte" et du "complexe"

S'il semble évident que tout fait musical pourrait être *a priori* défini comme mixte, la question se pose de comprendre le choix ici fait d'apprécier les *sessions* à l'aune d'un concept qui, associé on l'a vu à celui de complexité, n'apparaît pas vraiment inédit dans le champ de notre discipline. Or s'il convient de confirmer qu'*a priori* rien dans l'emploi courant de ce qualificatif ne permet de distinguer une *session* de tout autre phénomène musical, du moins pas de façon directe, les choses se révèlent fort différentes lorsque se pose la question de savoir en quoi la reconnaissance d'une complexité spécifique à ce phénomène permettrait de générer des problématiques et partant, des traitements adéquats. L'intérêt est alors de savoir dans quelle mesure l'appréhension des *sessions* à partir d'une heuristique tenant compte de la complexité permet d'approfondir la connaissance de ce fait musical particulier.

C'est qu'accepter de définir une *session* musicale à travers des concepts tels que "mixité" et, corollairement, de "complexité", implique de savoir comment rendre compte des rapports interactionnels entretenus par un ensemble *n* de relations multiparamétriques aux composantes caractérisées par leur nature essentiellement dynamique. La question devient en outre d'autant plus délicate que le niveau de difficulté augmente en fonction de la nature parfois instable des circuits relationnels, somme d'interactions toujours immanentes qui, pour ne pas être actives à chaque fois, n'en demeurent pas moins possibles. Et c'est bien là que se trouve une partie du problème puisque reconnaître les liens relationnels partagés par ces éléments ne revient pas à les démontrer explicitement.

Une procédure d'inventaire est en ce sens nécessaire mais s'avère délicate puisqu'elle traite en l'état de phénomènes ethnologiques organisés "dans", "par" et "pour" une culture spécifique, ce qui revient à penser que les éléments ethnographiques devront être non seulement pertinents pour notre propre démarche scientifique, mais aussi retenus en fonction de la pertinence qu'il détiennent du point de vue des agents de la culture en question. Les problèmes ne disparaissent donc pas. Tout juste se déplacent-ils. Il faut toutefois convenir que d'une question d'ordre général, celle de l'appréciation de l'adaptabilité d'une heuristique de la mixité au cadre plus spécifique d'une ethnomusicologie des *sessions* musicales irlandaises, des problèmes de plus en plus particuliers se dessinent avec pour exigence première la nécessité de réfléchir à la mise en place d'une procédure d'inventorisation paramétrique à la fois pertinente et efficace. Face au désordre apparent, il s'agit d'organiser l'expression foisonnante d'un réel aux contours encore flous.

1.2. Motivation seconde: pour quel type d'inventaire ?

Il est supposé à ce stade que les éléments définitoires d'une *session* pourraient ne pas uniquement s'appréhender à travers leur spécificité musicale et/ou sociale distinctement, mais à partir de la mise en relation constante d'autant d'ensembles de paramètres qu'un travail d'inventaire doit révéler comme substantiellement liés et dont la connexité ne peut ainsi plus être contournée. Mais une telle forme d'inventaire est-elle envisageable et surtout de quelle façon procéder ? Deux questions apparemment anodines, dont la portée pour ce travail se révèle toutefois considérable. Effectivement, il s'agit de s'interroger sur la mise en fonction d'un socle conceptuel devant permettre par la suite de disposer d'un corps élémentaire suffisamment puissant pour représenter la logique organisationnelle sous-tendant chaque *session* d'un point de vue plus global.

En même temps qu'elle s'affine, la problématique induit désormais un certain nombre de questions se révélant attenantes à la constitution d'une méthode. Un glissement s'opère donc d'une interrogation d'ordre général vers de nouvelles problématiques consistant à proposer que s'il y a complexité, il y a alors relations, relations nombreuses entre un certain nombre de données, et qu'à cet effet la réflexion doit être transférée sur un plan "stratégique" pour permettre de rendre compte de ces relations et *ad hoc*, des éléments – ou données – qui en fondent la dynamique. Mais avant d'intégrer ces problèmes, qui appartiennent à la méthodologie, plusieurs questions doivent encore être abordées.

En remontant aux deux interrogations relatives à la faisabilité d'un inventaire efficace ainsi qu'à la difficulté ayant trait au choix d'une méthode adéquate, différentes options s'offrent à la pensée. Avant tout, il est possible d'éluder l'obstacle de la faisabilité en précisant que non seulement la forme d'inventaire escomptée n'a aucune raison en principe de ne pas être réalisable, mais qu'en plus celle-ci a probablement déjà été faite de façon implicite lorsque nos observations ethnographiques nous ont conduit à prendre conscience de la mixité à travers laquelle les *sessions* pouvaient être éventuellement décrites⁹⁶. Reste alors à savoir comment, après être concrètement remonté aux éléments implicitement distingués, utiliser ces derniers afin de les faire parler.

Ce qui rend la tâche délicate relève de l'exploitation de données précises parmi un ensemble plus largement observable. Sans être trop conséquentes, celles-ci doivent toutefois suffire à représenter chaque *session* d'un point de vue plus général. Il s'agit bien alors de dire que d'une façon ou d'une autre, un découpage s'impose en amont, nous forçant ainsi à

⁹⁶Cet inventaire relevant alors de ce qui pourrait être défini en tant que traitement cognitif "pré-classificatoire", opérant à partir d'une forme d' "inconscient ethnographique", évidemment propre à chaque chercheur.

réfléchir à la mise en place d'une procédure nécessairement arbitraire de discrétisation en fonction d'un but précis. Celui-ci repose, rappelons-le, sur une nécessité de pertinence commandant une entrée étique et une sortie émique corollaire⁹⁷.

S'engage alors une réflexion concernant la meilleure manière d'inventorier un phénomène densément structuré sans pour autant se noyer dans la masse des faits⁹⁸. Puisqu'il n'est ainsi pas possible – ni fertile d'ailleurs – d'envisager de traiter un ensemble aussi vaste de paramètres de façon exhaustive, une solution plus efficace pourrait consister à prédéfinir un ciblage, à choisir un objet spécifique mais toutefois reconnu comme central du point de vue de l'ensemble des liaisons inter-élémentaires⁹⁹. La question est alors de savoir si cet objet permet d'offrir, tel un prisme, un outil suffisamment fertile à travers lequel peut s'opérer la diffraction d'autant de faisceaux interactionnels latents, lesquels deviendront ainsi observables et partant, préhensibles sur un plan analytique plus large¹⁰⁰.

Dès les premières observations, la communication entre cet objet qu'est la *session* et d'autres paramètres *via* différents processus interactionnels lui donnant vie fait alors office de critère à partir duquel il devient possible de choisir. Résoudre un problème de cet ordre doit ainsi conduire à porter l'attention sur un ou plusieurs éléments reconnus comme ayant une fonction suffisamment importante dans la structure d'ensemble de la *session*. Autrement dit, accepter cette idée de ciblage reviendrait à envisager que chaque élément puisse, à sa manière, engendrer une modification notoire dans la structure globale d'une *session* donnée.

Un lieu, un contrat, mais aussi l'association de tel ou tel musiciens réunis pour jouer – qui ne met pas à l'abri un participant de se trouver en présence d'un autre qu'il n'apprécie pas, tout cela présente par exemple un véritable potentiel générateur d'interaction. C'est également

⁹⁷La tagmémique pikeénne comme garde-fou, ainsi que le mentionnait Nathalie Fernando alors que nous réfléchissions ensemble à certains points de cette problématique (pour "tagmémique", cf. notamment PIKE, Kenneth Lee, *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, La Haye, Paris : Mouton, 1967 ; PIKE, Kenneth Lee ; PIKE, Evelyn G., *L'Analyse grammaticale: introduction à la tagmémique* (traduit de l'anglais par Laurence Bouquiaux et Pierre Dauby), Paris : Peeters, 1995 ; et ROULET, Eddy, *Linguistique et comportement humain ; L'analyse tagmémique de Pike*, Neuchâtel : Delachaux et Niestlé, 1974).

⁹⁸Nous remercions Simha Arom d'avoir porté à notre connaissance l'importance de ce problème bien central, caractérisé selon lui d'économique.

⁹⁹Au sujet de ces liaisons, nous renvoyons aux exemples produits dans le chapitre précédent.

¹⁰⁰Ce type de procédure n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'explication donnée de sa discipline par le systémicien Jean-Claude Lugan, à qui nous sommes redevables d'un certain nombre d'emprunts : « La démarche systémique consiste [...] à isoler un certain nombre d'éléments *n*, en privilégiant certains types de relations qui vont conférer à ce système une relative autonomie par rapport à un ensemble d'éléments plus vaste *N*. Ce caractère global de la modélisation systémique ne doit pas être interprété comme un objectif d'exhaustivité. On ne s'intéresse d'abord dans le phénomène global à modéliser qu'aux propriétés et aux relations tenues pour essentielles en fonction des objectifs du modélisateur. Le modèle s'enrichit des variétés de la réalité, sans jamais s'acharner à toutes les identifier. En d'autres termes la modélisation systémique doit tendre à être un processus évolutif qui saurait ses limites entre une sorte de perfectionnisme exhaustif et une simplification par trop réductrice » cf. LUGAN, Jean-Claude, *La systémique Sociale*, Paris : PUF, 1993 (Que sais-je ? n°2738), p. 24.

le cas de la nature des boissons consommées (alcoolisés ou non) et principalement de l'effet de ces dernières sur les capacités physiques ainsi que de concentration des musiciens, comme bien entendu sur le comportement social des clients. Tous ces faits et bien d'autres encore, parce qu'ils peuvent se révéler actifs et ainsi modifier, à n'importe quel moment, la structuration d'ensemble d'une *session*, doivent être intégrés d'une façon ou d'une autre à la grille analytique générale, ce qui rend la démarche pour le moins dangereuse puisque le nombre de données à traiter s'avère important, en même temps qu'il ne peut être entièrement fixé à l'avance. Reste alors à s'interroger quant aux moyens scientifiques disponibles pour, dans le cadre spécifique de notre sujet de recherche, trouver comment exploiter efficacement ces données.

1.3. De l'inventaire aux problèmes d'ordre épistémologique

L'interrogation principale devient ici celle de savoir s'il peut s'avérer fertile, d'un point de vue général, de voyager d'une discipline à l'autre, de choisir les concepts en fonction des diverses exigences impliquées par notre sujet de recherche, plutôt que de n'en servir qu'une. Dans le cas du problème d'inventorisation par exemple, nombre de courants, citons le "structuralisme", disons lévi-straussien dans sa forme la plus pure, l' "interactionnisme", la "systémique", l'épistème "globaliste"¹⁰¹, ou encore l' "individualisme méthodologique"¹⁰², nombre de courants pourraient permettre chacun à leur façon de traiter une grande partie des questions nécessairement induites. Il y a là un problème de choix en fonction de l'efficacité, plus encore que de l'adaptabilité des différentes approches disponibles au cas plus spécifique de notre sujet de recherche. Toutefois, s'il apparaît fondamental de trouver un moyen d'optimiser le potentiel à disposition, il faut fixer les limites d'opérabilité de tout ces appareils analytiques pour servir au mieux les besoins de la présente étude. "Fixer des limites" car le but n'est pas ici de proposer une nouvelle ethnomusicologie, une "ethnomusicologie systémiste" par exemple, ou une "ethnomusicologie interactionniste", mais simplement de

¹⁰¹Nous prendrons pour définition simple de l'épistème globaliste : « Considérer toujours l'objet à connaître par notre intelligence comme une partie immergée et active au sein d'un plus grand tout. Le percevoir d'abord globalement, dans sa relation fonctionnelle avec son environnement sans se soucier outre mesure d'établir une image fidèle de sa structure interne, dont l'existence et l'unicité ne seront jamais tenues pour acquises » (LE MOIGNE, Jean-louis, *La Théorie du Système général : Théorie de la modélisation*, Paris : PUF, 1977/R1990, p. 43).

¹⁰²Pour une approche de cette discipline, cf. LAURENT, Alain, *L'Individualisme méthodologique*, Paris : PUF, 1994.

profiter des enseignements prodigués par certains axes de ces différentes approches scientifiques¹⁰³.

La méthode structurale, pour illustration, rend possible la mise en place d'une stratégie consistant à tirer de l'observation un certain nombre d'éléments dont la logique relationnelle, par le biais de l'opposition comme de l'équivalence, une fois mise au jour, doit offrir à l'observateur une structure suffisante à représenter l'objet étudié dans son ensemble. L'interactionnisme d'un autre côté propose de considérer tout phénomène symbolique comme construit dans et par l'interaction entre un nombre d'individus donné, plaçant ainsi objets et sujets sur un même plan. Quant à l'individualisme méthodologique (*cf. infra*), pour prendre un dernier exemple, celui-ci véhicule un certain nombre de propositions, lesquelles pourraient fournir des outils semble-t-il très adaptables à notre propre sujet d'étude¹⁰⁴.

La question de choisir entre l'ensemble de ces disciplines se confronte donc bien à un problème sérieux, celui déjà évoqué de leur commune facilité d'adaptation à nos propres préoccupations. Pour contourner cette question, il semble possible de se demander s'il est envisageable de disposer d'un modèle scientifique suffisamment souple pour permettre d'intégrer de façon cohérente et surtout en fonction des besoins de ce travail, différentes procédures participant de différents champs disciplinaires. Ce modèle devra en d'autres termes être à la fois adaptable à la démarche ethnomusicologique constituant le cœur de la présente étude et suffisamment souple pour intégrer un certain nombre d'éléments indirectement liés à l'ethnomusicologie, mais rendus nécessaires par les besoins spécifiques de l'objet en question. Ainsi encadrée, l'idée de structure pourrait par exemple se voir conjuguer à certains outils tels que les notions systémiques d' "environnement", d' "émergence", et bien sûr de "système", sur lesquelles nous nous arrêtons plus loin, quoique ces dernières ne relèvent pas directement du ratio structuraliste¹⁰⁵.

Toutefois, étant donné que cette thèse entreprend l'examen d'un complexe symbolique impliquant le musical, le nombre de modèles à disposition peut être arbitrairement réduit,

¹⁰³Interrogation offrant, par ailleurs, une bonne illustration que ce que Franck Alvarez-Péreyre nomme l' « exigence interdisciplinaire » s'applique effectivement bien à l'ethnomusicologie (à ce sujet, *cf. ALVAREZ-PÉREYRE, Franck, L'exigence interdisciplinaire: une pédagogie de l'interdisciplinarité en linguistique, ethnologie et ethnomusicologie*, Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2003).

¹⁰⁴Notamment à travers la prise en compte de l'autonomie des individus, de l'entrelacs interactionnel de leurs actes comme de l'importance de ces mêmes entrelacs sur la constitution et la définition des phénomènes sociaux. Enfin la reconnaissance d'une pluralité d'environnements, principalement matériels et symboliques, désignés comme co-agissant sur la genèse de toute action individuelles (*cf. à ce titre cf. MOLINO, Jean, « Pour une socio-histoire de la musique », MOLINO, Jean, op. cit., pp. 267-268*). Nous y revenons plus loin.

¹⁰⁵Ce qui est d'autant plus vrai que les débats opposant les représentants de ces deux disciplines ne sont plus à prouver – en témoigne d'ailleurs l'incompréhension selon nous regrettable des travaux de Lévi-Strauss par certains systémiciens.

permettant ainsi de restreindre le champ des possibles aux méthodes développées dans le but précis de parler de la musique et des rapports de l'Homme avec celle-ci. À ce titre, deux principaux modèles pourraient satisfaire les exigences impliquées par notre sujet. Celui de Regula Burckhardt Qureshi¹⁰⁶ et celui de la sémiologie musicale, modèle tripartite, développé par Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez¹⁰⁷.

L'intérêt de ces approches réside dans le choix offert de désigner, parmi un vaste ensemble de paramètres, ceux jugés les plus fondamentaux au regard de la stratégie conduisant à décrire un fait musical d'un plus large point de vue. Ainsi, l'articulation globale du schéma descriptif dépend directement d'une procédure de hiérarchisation des paramètres en fonction d'une orientation analytique laissée en grande partie libre au chercheur. Et de fait, cette mise en parallèle ne saurait empêcher de prendre à nouveau note de la question précédemment mentionnée du "ciblage". Autrement dit, la nécessité se trouve être à nouveau celle de désigner parmi les faits observables ceux pouvant être décrits comme cruciaux, c'est-à-dire pertinents du point de vue des objectifs analytiques et descriptifs préalablement fixés. Il convient donc de trouver comment, puisqu'il y a entre-détermination, délimiter les faits cruciaux en même temps que la méthode à travers laquelle il semblera possible de les optimiser.

1.4. La matière sonore comme prisme : hypothèse polémique

L'exercice auxquels nous souhaitons nous livrer invite à orienter l'observation sur des interactions ciblées – c'est-à-dire après que leur a été assignée une fonction reconnue active sur l'objet préalablement limité de la recherche. Il demeure donc nécessaire de resserrer à nouveau l'objectif. Non sur l'ensemble que constitue la performance musicale mais sur un des aspects constitutifs de celle-ci. Or cette remarque convoque de fait une hypothèse selon nous fort intéressante, celle de poser que la musique prise en tant que phénomène possédant une existence séparable de son contexte d'exécution, autrement dit en tant qu'objet analysable *per se*, puisse être utilisée ici comme élément central permettant rétroactivement de rendre compte d'un complexe interactionnel expressément dynamique auquel – et duquel – il participe.

¹⁰⁶QURESHI, Regula Burckhardt, *Sufi music of India and Pakistan: sound, context, and meaning in Qawwali*, Karachi : Oxford University Press, 1986/R2006.

¹⁰⁷La reconnaissance d'une mixité intrinsèque à tout édifice symbolique faisant intervenir le musical constitue la raison principale de la préférence accordée ici à ces deux modèles.

Ce qui revient à proposer que 1) les spécificités sonores immanentes d'une performance musicale en *session* dépendent des rapports entretenus par les musiciens et leur environnement ; et qu'en ce sens 2) des indices musicologiques tangibles de cela existent, en même temps que suffisent à rendre compte des différents processus interactionnels auxquels on les suppose liés – l'idée en question étant bien ici celle d'une possible matérialisation des faits interactionnels lesquels, figés en quelque sorte dans la musique, s'inscrivent dans le produit symbolique à l'instar pourrait-on dire du fossile prisonnier de la roche. Le sonore, comme objet, formerait alors le témoin matériel d'une réalité symbolique plus vaste, la musique, aux contours restant toutefois à définir sur bien d'autres plans.

Travailler à partir de cela revient donc à apporter, *via* l'analyse, une ou plusieurs "traces" dont la matière, précisément parce qu'elle participe à et de l'ensemble des stratégies aux commandes de sa propre production ainsi que sa réception, se révèle vraisemblablement porteuse. Cette notion de "trace" pourrait d'ailleurs être soulignée en citant Antonio Lai renvoyant à Jean Jacques Nattiez, lorsque celui-ci évoque un niveau neutre comme *manifestation physique et matérielle de la forme symbolique*¹⁰⁸. Ainsi convient-il bien de dire à quel point cette manifestation physique et matérielle se doit, dans le cas de la musique comme dans celui d'autres formes symboliques d'ailleurs, de ne pas être écartée de la donne analytique pour la raison qu'il ne saurait être question d'oblitérer l'immanence évidente d'un matériau sonore inséparable entièrement de son existence concrète.

Tout cela convoque alors un problème d'ordre théorique plus spécifique consistant à reconnaître la validité d'une modalité d'existence objective et objectivable du phénomène musical, ainsi que le bien-fondé d'une telle reconnaissance. Dans ce sens, la question de la fiabilité de ce que les sémiologues de la musique appellent après Molino, un "niveau neutre" d'analyse est selon nous un faux problème. La détermination des propriétés intrinsèques de l'objet n'y est aucunement envisagée de façon exclusive, mais bien comme niveau provisoire d'analyse offrant à la connaissance de l'objet un certain nombre d'éléments que la seule approche émique ne permet pas, en tout cas pas *a priori*, de mettre au jour. Pour asseoir ces propositions – en d'autres termes pour défendre le modèle de la tripartition sémiologique de la musique, il semble intéressant de citer, en page suivante, Charles Boilès et Jean-Jacques Nattiez.

¹⁰⁸cf. LAI, Antonio, « Genèse, évolution et crise des langages musicaux », VIRET, Jacques, éd., *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 154.

Nous affirmons [...] qu'il n'y a pas de description émiqement pure : l'analyse musicale émique suppose des outils étiques ; pour un même corpus ou un même chant, on peut disposer, à certain niveaux, d'informations émiques et, à d'autres, on est contraint de se contenter de descriptions étiques. Toute analyse ethnomusicologique est un *mixte*, parce qu'elle résulte de la confrontation des questions et des outils du chercheur avec un objet produit par et pour des hommes d'une culture différente. On ne saurait donc admettre que l'analyse puisse se réduire à un seul niveau de pertinence. [...] Les trois dimensions du modèle sémiologique d'analyse : le poïétique, le neutre, l'esthésique [...] nous conduisent à sortir du dilemme où pourrait nous enfermer la dichotomie *etic/emic* : pour l'ethnomusicologue, il s'agit de montrer comment des stratégies de création et de perception sont reliées aux sons eux-mêmes, ou, en termes saussuriens classiques, comment les signifiés propres à une culture sont rattachés au signifiant musical ; ou encore, en adoptant la terminologie et le cadre de pensée peirciens : comment des interprétants, propres aux créateurs ou aux auditeurs de musique, s'accrochent à la matière musicale. Celle-ci suppose un niveau *étique* de description. Les stratégies des autochtones, elles, ne peuvent être qu'*émiques*. Mais en reliant ces processus à la *matière* sonore dont elle résulte ou qu'elle provoque, le chercheur échappe au "syndrome" de l'ethnomusicologie, car il démontre ainsi comment, dans la culture, la musique s'articule avec le système de pensée concerné. En un mot, il est sur le chemin d'une fusion réelle entre anthropologie et ethnomusicologie.¹⁰⁹

Il s'agit d'accepter le caractère complémentaire d'une analyse immanente qui, combinée aux deux autres modes d'existence du fait musical, pose un modèle tripartite dont les applications offrent à l'étude des faits symboliques un cadre analytique d'une grande force :

[...] Le signe a une existence *poïétique*, si l'on entend par poïétique les conditions et les opérations qui conduisent à la création de quelque chose qui n'aurait pas existé si précisément quelqu'un n'avait pas fait advenir à l'être quelque chose d'irréductiblement nouveau. Il y a un travail du signe et par le signe, comme il y a un travail de et par l'outil. C'est pourquoi, après avoir été produit, le signe existe, objet du monde ; d'une existence matérielle : image, mot, rite, œuvre d'art ou théorie scientifique. C'est parce qu'il est doté d'une existence matérielle que le signe est outil de connaissance et peut en même temps être analysé comme objet. [...]. Objectivé, le signe peut donc être étudié comme tout autre objet du monde : on peut analyser, disséquer ses éléments constitutifs et les différentes configurations dans lesquelles il entre. Mais, ce faisant, il importe de ne pas oublier que cet objet n'est qu'un aspect du signe, ce qui donne prise sur lui mais ne saurait suffire à la constituer : nous n'avons affaire qu'à une trace où s'inscrivent les produits d'opérations passées et les possibilités de nouvelles opérations à venir. Puis le signe a une existence *esthésique* : c'est-à-dire qu'il est reçu ou plus exactement reproduit par quelqu'un. Tout objet symbolique suppose un échange dans lequel production et consommation, émetteur et récepteur ne sont pas interchangeables et n'ont pas le même point de vue sur l'objet, qu'ils constituent donc de façon différente [...]. Existant à la fois comme production, comme objet du monde et comme re-production, le signe est en même temps renvoi : renvoi au monde et à l'infini de ses interprétants. Poïétique, esthésique et niveau neutre ou matériel se manifestant sous formes de trace constituent les trois dimensions fondamentales du signe. Il en résulte que la distinction des trois niveaux est une condition nécessaire de l'analyse valable pour l'ensemble des phénomènes symboliques.¹¹⁰

¹⁰⁹cf. BOILÈS, Charles ; NATTIEZ, Jean-Jacques, « Petite histoire critique de l'ethnomusicologie », in LORTAT-JACOB, Bernard ; NATTIEZ, Jean-Jacques, eds., *Ethnomusicologie*, Paris : Seuil, 1977 (Musique en Jeu 28), p. 49.

¹¹⁰cf. MOLINO, Jean, « Les fondements symboliques de l'expérience esthétique ; musique, poésie, peinture », MOLINO, Jean, *Le singe musicien ; Essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Paris : Actes Sud, 2009, p. 123.

Il convient à ce stade de replacer les quelques réflexions immédiatement précédentes en rappelant qu'elles se sont avérées nécessaires au regard du choix d'utiliser la musique, en tant que trace sonore, comme élément analytique central et suffisamment représentatif dans les faits pour permettre d'observer de façon concrète un certain nombre des processus interactionnels qui lui sont corrélés dans le cadre de *sessions*. D'une analogie supposée au bref rapprochement qui vient d'être fait quant à la tripartition sémiologique de Molino et Nattiez, il semble bien que nous devions faire désormais face à un état nouveau mais ultime de la problématique. Proche des préoccupations scientifiques véhiculées par la sémiologie de la musique, cet état présente un lien direct avec la fertilité du recours à une phase analytique abordant le musical à travers son existence matérielle et concrète.

Reste alors à interroger la validité de notre choix, précisément dans le sens où les positions théoriques en matière d'analyse immanente imposent désormais de considérer que si l'objet musical peut être, à des fins analytiques, séparé provisoirement de ce qui relève de sa production ainsi que de sa réception, cela n'en constitue pas moins qu'une étape, importante mais insuffisante, servant l'appréciation partielle d'un édifice symbolique plus complexe. De ce point de vue donc, si la musique en tant que matière sonore est bien un outil analytique fondamental, les exigences plus larges de l'étude des *sessions* comme faits symboliques conduisent à attirer notre attention sur la nécessité de fournir un outillage supplémentaire permettant de relier l'objet musical *stricto sensu* aux deux autres pôles de son existence que sont l'esthétique et le poïétique. Une dernière question apparaît alors sans laquelle cette présentation générale de la problématique se trouverait déséquilibrée : de quel paramètre peut-on disposer dans le cas des *sessions* afin d'opérer une liaison de cet ordre ? Les *sessions* offrent-elles à l'observation un élément efficace permettant de joindre aux analyses immanentes un quelconque corps de critères extra-musicaux à partir duquel chaque musicien interprète de façon médiate ou immédiate, le fait musical pris alors au double sens molinien de phénomène produit, et de phénomène perçu ?

A travers cette somme de questions, il semble possible de conclure en soulignant que ce travail initialement orienté vers la quête d'une méthodologie permettant d'expliquer le fonctionnement dynamique d'une *session*, ainsi que voué à la détermination d'un ensemble cohérent de paramètres analytiques formant crible, ne concerne plus alors que le seul niveau des connaissances ethnomusicologiques ayant trait aux *sessions* de musique en Irlande. Il nous conduit à proposer qu'à travers l'appréhension étique du matériau sonore, augmentée

d'un ensemble de préceptes culturellement déterminés, l'application du modèle tripartite de Molino et Nattiez au cas des *sessions* musicales puisse, avec l'aide on le verra d'outils d'emprunts, permettre d'illustrer la portée concrète et, partant, la valeur heuristique des postulats analytiques de la sémiologie musicale dans la compréhension de la musique en *session*.

2. Méthodologie: de l'appareil théorique à son application concrète

Par souci de cohérence, il est important de proposer une structure méthodologique suivant un chemin proche de celui frayé par la problématique, c'est-à-dire graduel. Il s'agit donc de développer un certain nombre de propositions méthodologiques abordant les problèmes soulevés à ce stade dans le sens du général vers le particulier. En réponse à cela, l'orientation de cette partie s'articule selon deux grands axes de réflexion.

D'ordre général, un premier axe consiste en la mise en place de ce que nous proposons d'appeler l'appareil théorique. À travers celui-ci, les raisons liées à l'utilisation du modèle sémiologique tripartite dans le cadre de notre sujet de recherche sont abordées. Ceci implique alors des réflexions portant non seulement sur le modèle théorique *per se*, mais également sur sa pertinence eu égard aux *sessions* d'un point de vue plus général et, enfin, à son applicabilité quant au projet sur lequel se fonde ce travail. Sur ce dernier point, ce sont principalement les enrichissements potentiels du modèle qui se voient étudiés afin de pouvoir, par la suite, pallier d'éventuelles faiblesses pour notre sujet.

Ce premier axe conduit nécessairement à dépasser la seule réflexion en matière d'appareillage théorique pour venir par la suite interroger l'application concrète du modèle escompté au cas plus spécifique des *sessions* musicales du nord-ouest irlandais. En réponse notamment à la question de la mixité, et après avoir apporté dans le premier axe différents éléments de réponse par le biais d'une description du modèle sémiologique tripartite, une réflexion concernant la possibilité d'optimiser ce même modèle est engagée. Il est alors question d'introduire le second axe en démontrant la nécessité, comme la fertilité d'ailleurs, d'emprunter certains concepts à l'Individualisme Méthodologique afin de renforcer l'application du modèle tripartite, en particulier sur un plan sociologique.

Ces principes établis, notre propos méthodologique s'oriente vers une explication, sous forme synthétique, de la façon dont les modèles analytiques de la tripartition sémiologique et de l'individualisme méthodologique sont utilisés dans le cadre de cette thèse. Enfin dans une dernière étape, la question de la matière sonore envisagée comme prisme se voit abordée en

tant qu'outil analytique permettant d'apporter à la réflexion générale une procédure de validation (*cf. infra*).

2.1. La tripartition sémiologique comme cadre théorique

Le constat de mixité est bien moins important que la réflexion ayant trait à l'intérêt, sur un plan heuristique, de considérer et de chercher à traiter l'objet à travers l'idée même de mixte. Dans la problématique, cette première observation est venue convoquer la nécessité d'opérer une forme d'inventaire afin de rendre compte de façon efficace des relations et interactions qui, parce qu'elles mettent en correspondance dynamique un nombre important de paramètres, permettent de donner de premiers éléments pour décrire les *sessions* comme phénomènes mixtes. Confrontés aux faiblesses d'une exhaustivité holiste et/ou d'un réductionnisme comme procédures d'inventorisation possibles, nous devons engager une réflexion concernant l'existence d'autres modèles théoriques visant à appréhender scientifiquement toute forme de phénomènes sociaux *a priori* définis en tant que complexes.

En convoquant l'idée de ciblage et en mettant sur la scène l'éventualité de considérer la musique en tant que fait sonore comme paramètre définitoire central, cette démarche réflexive conduit à écarter en partie la recherche de disciplines trop éloignées de nos préoccupations ethnomusicologiques, afin de questionner certains modèles plus proches de nous, dont la tripartition sémiologique de la musique de Jean-Jacques Nattiez. Il faut à cet effet définir ce modèle que nous envisageons par la suite comme traitement possible pour notre objet de recherche.

2.1.1. Un modèle tripartite

Molino et Nattiez appuient le postulat liminaire que la musique, et plus précisément le fait musical, constitue une catégorie de phénomènes sociaux totaux relevant de l'ordre du symbolique. En tant que processus, l'objet symbolique engage alors trois pôles que sont le message lui-même dans sa réalité matérielle, les stratégies de production du message, et ses stratégies de réception¹¹¹. Appréhender le musical à travers le principe de son triple enracinement en tant qu'objet symbolique constitue le cœur de ce modèle, lequel nécessite corollairement la mise en place d'une stratégie d'analyse fondée non sur l'un ou l'autre de ces plans, mais bien sur la façon dont les trois s'articulent. Au regard de l'importance de ceux-ci d'un point de vue méthodologique, il convient de reproduire, en page suivante, la description qu'en propose Jean Molino à travers l'exemple de la musique.

¹¹¹NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, op. cit, p. 50.

C'est d'abord une production, et pas seulement une émission, comme on a coutume de le dire en utilisant le modèle trompeur de la communication ; la musique se lie ainsi étroitement à la technique, technique de la voix et de l'instrument, technique du corps et de l'objet. Cette production est une création, comme telle irréductible à une explication purement intellectuelle ou théorique : selon ce que les thomistes modernes ont été à peu près les seuls à rappeler, les arts du beau sont des arts *poiétiques* (Gilson, 1958 et 1963). Ils font venir à l'être une réalité nouvelle. Aussi conçoit-on que cette réalité ne « signifie » directement rien, si l'on entend par signification la pure présence d'un contenu explicite et verbalisable dans un « signifiant » totalement transparent. *L'objet musical est reçu par l'auditeur*, par le participant à la cérémonie ou au concert, sans oublier le producteur lui-même. Mais, comme l'a souligné Valéry, rien ne garantit qu'il y ait correspondance directe entre l'effet produit par l'œuvre d'art et les intentions du créateur. Tout objet symbolique suppose un échange dans lequel producteur et consommateur, émetteur et récepteur ne sont pas interchangeables et n'ont pas le même point de vue sur l'objet, qu'ils ne constituent point de la même façon. Il convient donc de distinguer une dimension poétique et une dimension *esthétique* du phénomène symbolique (Valéry, 1957 : 1311). Mais le phénomène symbolique est aussi *objet*, matière soumise à forme. A ces trois modalités d'existence correspondront trois dimensions de l'analyse symbolique, l'analyse poétique, l'analyse esthétique et l'analyse "neutre" de l'objet¹¹²

Ainsi constitué, le modèle sémiologique offre semble-t-il à l'étude des faits musicaux un socle analytico-descriptif qui, sans être exhaustif, permet au chercheur de disposer d'une structure suffisamment large pour envisager de traiter un grand nombre d'objets symboliques. En tant que fait musical, une *session* engage le symbolique et se trouve par la même justiciable d'une telle analyse tripartite.

2.1.2. Modalités d'application aux sessions

L'intérêt des propositions de Nattiez du point de vue de l'étude des *sessions* musicales doit ici être précisé, pour la raison notamment que d'autres modèles tel celui de Qureshi, en vertu de la place qu'elle accorde aux interactions, auraient pu s'avérer efficaces. Dit autrement, la question est de savoir pourquoi nous utilisons le modèle tripartite comme axe central.

Notre choix se fait en fonction de l'aspect à la fois mixte et organisant de la structure analytique convoquée par la tripartition. D'ailleurs, selon Molino lui-même, le projet de cette sémiologie musicale est de permettre l'étude de faits symboliques-sociaux totaux que caractérise une mixité intrinsèque¹¹³. Parce que les faits musicaux sont ainsi complexes, seule

¹¹²cf. Jean Molino, « Fait Musical et Sémiologie de la musique », in NATTIEZ, Jean-Jacques, éd., op. cit., pp. 47- 48.

¹¹³Nattiez donne une définition éclairante de cela : « Parce que, dans la musique, le sonore est renvoi, l'ensemble du projet musicologique, réexaminé sur la base de la notion de forme symbolique, met en présence deux ordres de réalité qu'il dénomme parfois « l'intérieur » et « l'extérieur » du fait musical : d'une part, la dimension matérielle et immanente de la musique ; d'autre part, ses liens avec les conduites poétiques et esthétiques qui lui sont associées et qui font que le niveau immanent renvoie au moins à quatre grands domaines de réalités qui ne sont pas, en soi, spécifiquement musicales – l'historique, le psychologique, le socio-culturel et l'esthétique – mais qui font du musical, au sens de Mauss définit plus haut, un fait symbolique-social total. » cf. NATTIEZ, Jean-Jacques, « Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino », dans MOLINO, Jean, op. cit., p. 23.

une analytique organisée et organisante doit être envisagée. Le triple mode d'enracinement des échanges symboliques est une proposition qui plus que toute autre offre la possibilité d'une telle structure analytique, généralisable encore une fois à l'ensemble des phénomènes symboliques notamment d'ordre musical.

Dans le cadre des *sessions* irlandaises, le modèle tripartite nous conduit à nous poser les questions suivantes : si la musique en tant que fait sonore n'est que partiellement dissociable en *session* du champ social spécifique dans lequel elle prend corps, et que ce champ lui-même se trouve modelé par la musique en même temps qu'il agit sur elle (*cf.* les exemples du premier chapitre et *infra*) ; si, parallèlement, l'exécution technique des pièces constituant le répertoire musical des *sessions* est fonction de modalités spécifiques à la réalisation des énoncés, mais que ces mêmes modalités peuvent subir un certain nombre d' "interférants" de type socio-environnemental ; enfin si la réception par les musiciens de leur propre produit musical est en partie interprétée par eux, sur un plan esthétique, à l'aune des intentions et des conduites d'écoute des non participants, comment alors rendre compte de façon constructive d'un ensemble à ce point confus de relations ?

C'est comme réponse méthodologique à cela que le modèle de Molino, continué par Nattiez, se révèle très efficace. Passée au crible de la tripartition, la complexité apparente des *sessions* musicales n'est finalement qu'une complexité de "niveaux", un problème de relations entre différents éléments participants de différentes strates du phénomène symbolique que précisément la démarche d'analyse tripartite offre de distinguer dans un premier temps afin de mieux conjointre par la suite. En s'intéressant par exemple à la question de la relativité des énoncés musicaux vis-à-vis du contexte social plus large dans lequel les musiciens sont immergés, il est possible d'éclairer ce fait relationnel en ayant notamment recours aux deux pôles que sont le poïétique, pour la réalisation des énoncés, et l'esthétique en ce qui concerne la façon dont la musique produite est à son tour reçue par l'ensemble des acteurs présents dans le cadre d'une *session* donnée – ce qui inclut donc les musiciens et les non participants.

Bien entendu, et c'est là une des forces de la tripartition, cette démarche d'inscription de tel élément au pôle de l'esthétique et de tel autre à celui de la *poïesis* n'est pas unilatérale et péremptoire. Si Nattiez rappelle que le poïétique ne garantit en rien l'esthétique¹¹⁴, l'inverse peut et doit également être précisé à titre de postulat analytique majeur. Il s'agit ainsi d'une démarche procédant d'un constant va-et-vient entre les plans d'abstractions, permettant de ne

¹¹⁴NATTIEZ, Jean-Jacques, *op. cit.*, p.75.

pas figer l'observation, de rester actif dans la mise au jour du fait musical appréhendé en tant qu'il est mixte.

Pour revenir à l'exemple du couple relationnel production/réception des énoncés musicaux en *session*, cela implique alors de partir certes dans une direction, mais pour ensuite venir observer la façon dont les échanges symboliques opèrent en sens inverse. Ainsi, si la production d'énoncés peut être liminairement définie à travers une démarche analytique d'ordre poïétique, ces mêmes énoncés doivent être par la suite réétudiés en tant qu'ils sont devenus, au moment même de leur réalisation, objets de réception, c'est-à-dire objets esthétiques. Au regard de cela, il convient donc d'opérer un cheminement descriptif inverse, c'est-à-dire qu'il apparaît nécessaire d'observer comment l'objet produit et désormais reçu par les musiciens – nous sommes alors dans l'esthétique, peut rétroactivement agir sur la production d'énoncés à venir. Ce qui confronte l'observant à un nouveau stade d'appréciation poïétique¹¹⁵.

À présent le point de vue de l'existence matérielle de la trace musicale et plus largement de l'échange symbolique. Il n'est pas inédit de signaler les nombreuses polémiques engendrées par les réflexions moliniennes en matière de « niveau neutre d'analyse »¹¹⁶. Ce qu'il convient en revanche de préciser concerne le fait que cette dimension de l'analyse impliquée par la tripartition constitue une des raisons les plus essentielles de notre adhésion au modèle dans son ensemble. En effet, le niveau neutre d'analyse tel que proposé par Jean Molino et Jean Jacques Nattiez n'est pas présumé neutre dans un sens général. Il se constitue selon nous en tant que tel au regard notamment des principes non-neutres d'observation véhiculés par les deux pôles analytico-descriptifs que sont l'esthétique et le poïétique. C'est une neutralité de terrain donc, non de principe. Ce qui donne son caractère, son intérêt à l'analyse approfondie des propriétés systématiques des musiques à l'étude procède d'une nécessité intrinsèque à l'analyse de devoir tenir compte d'un ensemble le plus large possible de données.

Ignorer par exemple, dans le cas des sessions musicales, le fonctionnement intrinsèque des énoncés musicaux reviendrait à ne pas souhaiter tenir compte d'une partie pourtant fondamentale du tout. D'ailleurs les musiciens eux-mêmes entretiennent des discussions relatives à cette dimension propre à la musique, bien que ces discussions ne ressemblent point au discours formel de l'analyste scientifique. Enfin pour comprendre une *session*, nous

¹¹⁵Un changement de stade qui ne doit pas être interprété, sur un plan définitoire, en termes d'"interchangeabilité".

¹¹⁶Au cours d'un échange, Béatrice Ramaut-Chevassus portait à notre attention le fait qu'en un sens, ce n'est pas totalement l'idée d'un niveau d'existence objective du fait musical qui fonde le débat, mais celui du choix terminologique fait par Jean Molino de qualifier celui-ci de "neutre".

voulons dire une *session* en tant que mixte, il s'avère aussi essentiel de suivre une démarche ethnographique liée aux conduites sociales de la collectivité qu'une démarche disons, faute de mieux, "musicographique" ayant pour principe de décrire avec force précision ce qui relève d'une forme tout aussi concrète de production symbolique, en l'occurrence la matière sonore. La prise en compte de cette dimension du fait musical dans l'articulation technique de la tripartition constitue ainsi une raison importante du point de vue de notre choix en matière de méthode.

2.2. Aspects pragmatiques : détour par l'individualisme méthodologique

La description ici faite de la tripartition comme fondement méthodologique révèle un modèle plus que fiable pour notre travail. Il reste toutefois à signaler qu'au regard de notre problématique un certain nombre de points spécifiques pourraient être mieux compris en évitant le seul recours à cette stratégie¹¹⁷. En effet, la nature essentiellement mixte des échanges symboliques constitutifs des *sessions* musicales implique, sur un plan sociologique, de considérer la collectivité non comme un ensemble homogène, mais comme la sommation d'individus formant, de fait, un voire plusieurs groupes. Autrement dit, le collectif en *session* se constitue à partir de l'agrégation de plusieurs agents et ne saurait être considéré comme un tout unique. Cette dialogique entre comportements individuels et structuration collective du phénomène social est au cœur d'une approche analytique encouragée par les tenants d'une discipline dite de l'Individualisme Méthodologique¹¹⁸.

Discipline intéressante comme renforcement de la tripartition, disions nous, si l'on tient en effet compte de la place accordée par nos informateurs aux actions de chaque individu dans le cadre d'une *session* musicale, prise comme ensemble. Rappelons d'ailleurs que Fairbairn, dans sa thèse déjà mentionnée, n'hésite pas à parler des *sessions* comme reposant sur l'autonomie

¹¹⁷Ce que par ailleurs le modèle invite constamment à faire.

¹¹⁸Les principaux ouvrages auxquels nous nous référons pour l'individualisme méthodologique sont, par ordre chronologique: BOUDON, Raymond ; FILLIEULE, Renaud, *Les méthodes en sociologie*, Paris : PUF, 1969/R2004 (coll. Que sais-je ? n°1334) BOUDON, Raymond ; BOURRICAUD, François, *Dictionnaire critique de la sociologie*, Quadrige/PUF, 1982/R2004 ; BOUDON, Raymond, *L'inégalité des chances*, Paris : Hachette, 1984 ; BOUDON, Raymond, *La logique du social*, Paris : Hachette, 1990 ; LAURENT, Alain, *L'Individualisme méthodologique*, Paris : PUF, 1994 (Que sais-je n° 2906) ; BOUDON, Raymond, *Etudes sur les sociologues classiques*, Paris : Quadrige/PUF, 1998 (coll. Quadrige n°273) ; ASSOGBA, Yao, *La sociologie de Raymond Boudon ; Essai de synthèse et applications de l'individualisme méthodologique*, Laval : Les Presses de L'Université de Laval, 1999 ; CHERKAoui, Mohamed, *Le paradoxe des conséquences ; Essai sur une théorie wébérienne des effets inattendus et non voulus des actions*, Genève : Librairie Droz, 2006 (coll. Travaux de sciences sociales n°208).; BOUDON, Raymond, *La sociologie comme science*, Paris : La Découverte, 2010 (coll. Repères n°564) ; ;

fondamentale de chacun des individus participant¹¹⁹, ou encore à évoquer l'existence d'un assemblage de personnalités musicales (*musical personalities*)¹²⁰. Indirectement, ses vues sont tout à fait en accord avec le positionnement théorique caractéristique de l'individualisme méthodologique.

Précisons en outre que pour ce courant de pensée, il apparaît essentiel sur un plan théorique et méthodologique de concevoir les acteurs individuels comme également conditionnés par les structures sociales qu'ils contribuent eux-mêmes à générer. Ce qui est également le cas de toute *session*. Ces structures sont alors considérées en tant qu'agrégation de deux groupes élémentaires principaux : **1)** les comportements et actions des acteurs soumis à l'étude et **2)** les émergences, effets non voulus, ou encore non intentionnels de ces mêmes comportements ou actions¹²¹.

Ici encore, la pertinence tant sur le plan culturel que du point de vue de nos propres observations de terrain invite à considérer l'intérêt de ce supposé théorique. Pour citer à nouveau Hazel Fairbairn, la description qu'elle propose des rapports entre les musiciens, la musique produite et l'environnement offre une illustration pertinente :

Il y a un équilibre entre l'activité musicale individuelle et la composition collective dans la configuration sonore d'une *session*. Cet équilibre est affecté par un vaste nombre de paramètres, mais particulièrement par la taille de la *session* ainsi que par les relations partagées par les participants. L'environnement au sein duquel la *session* se déroule est un facteur crucial [...]

En *sessions* donc, l'individu est libre, mais la structuration du phénomène social auquel il participe le contraint en retour. Il est alors en immersion dans un "environnement" qu'il a précisément contribué à générer, par ses actions et leur agrégation avec celles des autres agents.

Puisque l'individualisme méthodologique semble ainsi un bon outil pour, en plus de la tripartition sémiologique, comprendre le fonctionnement social des *sessions* de musique, il est nécessaire de poursuivre avec une appréhension générale de la discipline. Partons, pour ce faire, du principe que les processus qu'invite à étudier la tripartition sémiologique de Molino

¹¹⁹Notre traduction de : « [...] *the session is considered to rely upon the fundamental autonomy of each individual participant* [...] » cf. FAIRBAIRN, Hazel, *op. cit.*, p. 2.

¹²⁰« L'organisation musicale se fonde essentiellement sur les rapports sociaux entretenus par des "personnalités musicales" [...] ». Notre traduction de « *Musical organisation is fundamentally based on social relations between "musical personalities"* » cf. FAIRBAIRN, Hazel, *op. cit.*, p. 41.

Notre traduction de « *There is a balance between individual musical activity and communal formulae in the session sound. This balance is affected by an indefinitely large number of elements, but particularly by the size of the session and the relationship between those participating. The environment in which the session occurs is also a crucial factor* [...] » cf. FAIRBAIRN, Hazel, *op. cit.*, p. 42.

¹²¹Cette question essentielle des "effets non voulus" des actions – selon-nous les "émergences" au sens systémique, a donné naissance à l'ouvrage déjà cité de Cherkaoui.

et Nattiez sont, même si cela est évident, les produits d'actions d'individus socialement situés, agrégés, réunis autour d'une finalité généralement commune – ici la *session*¹²². Ainsi considéré, le rôle des individus et les conséquences structurales de l'agrégation de leurs conduites respectives forment un tout, un fait social total (même si le rapprochement est ici de nous), dont l'immixtion peut et doit être étudiée afin de mettre au jour la spécificité des conduites humaines de groupe. L'importance du recours ici fait à l'individualisme méthodologique est ainsi liée à sa volonté de rendre centrale, sur un plan théorique, la place des individus dans la constitution et le fonctionnement global des phénomènes sociaux. Une référence faite à Yao Assogba permet de cerner avec précision les principaux axiomes de cette discipline.

L'individualisme méthodologique consiste à expliquer les phénomènes sociaux à partir de l'analyse des comportements individuels, et de faire aussi de ces phénomènes sociaux les résultats de l'agrégation de ces mêmes comportements : « Tous les phénomènes ne peuvent se comprendre ou s'expliquer que si l'on part des acteurs individuels qui sont à l'origine de ces phénomènes » (Raymond Boudon, cité dans De Lacampagne, 1981 : s.p.). De façon opératoire cela revient à dire, d'après Boudon et Bourricaud, que l'individualisme méthodologique met en évidence la relation entre les actions individuelles et les effets collectifs qu'elles produisent (Boudon et Bourricaud, 1986). On parlera aussi de méthodologie individualiste lorsqu'un phénomène social est analysé comme étant un résultat de la logique du comportement des individus concernés par ce phénomène. L'individualisme méthodologique suppose la notion d'action, c'est-à-dire un comportement imputable à une *intention* ou à une *rationalité*, non pas absolue, mais *limitée*. Boudon y ajoute également les notions de choix, de préférence et d'anticipation. La tâche du sociologue consiste toujours à comprendre les actions des sujets individuels en situation.¹²³

L'individualisme méthodologique, parce qu'il n'accorde pas aux individus la seule responsabilité dans la construction et dans le fonctionnement des phénomènes sociaux, n'est pas une forme de réductionnisme atomistique. Il doit être corrélé, au contraire et sans équivoque, aux concepts dynamiques de système et d'environnement :

Une objection contre l'IM est qu'il serait incompatible avec le fait que la société ne se réduit pas à une somme d'individus ; on y trouve aussi des institutions. Qui a jamais prétendu le contraire ? Il méconnaîtrait que le tout social est plus que la somme de ses parties. Or la tradition sociologique qui s'inspire de l'IM a toujours lourdement insisté sur ce point.¹²⁴

¹²²Il n'est d'ailleurs pas anodin de signaler qu'autant Molino que Nattiez sont enclins à utiliser le modèle analytique de l'individualisme méthodologique, considéré par eux comme apport non négligeable à la tripartition sémiologique. Le recours à une stratégie analytique portant l'accent sur les individus permet, mais cette hypothèse n'engage que nous, de renforcer la place occupée par les rapports interindividuels dans la genèse des échanges symboliques qui sont, rappelons-le, au cœur de principes épistémologiques de la tripartition.

¹²³cf. ASSOGBA, Yao, *La sociologie de Raymond Boudon ; Essai de synthèse et applications de l'individualisme méthodologique*, Laval : Les Presses de L'Université de Laval, 1999, p. 44.

¹²⁴cf. BOUDON, Raymond, *La sociologie comme science*, Paris : La Découverte, 2010 (coll. Repères n°564), p. 31.

S'il est certain que l'individualisme méthodologique s'oppose dans les faits aux postulats holistes, il n'en demeure pas moins que l'individu reste considéré comme partiellement déterminé par les structures qu'il contribue à informer. C'est pourquoi l'accent porté par Raymond Boudon sur la rationalité de l'acteur, dans la lignée de Weber, contient une nuance précisément orientée vers un qualificatif de "limitation". L'acteur social agit ainsi de façon rationnelle, mais cette rationalité obéit en même temps au conditionnement partiellement imposé par les structures sociales.

Une nouvelle digression chez Assogba est à ce titre éclairante:

Les actions individuelles ne sont comprises qu'à l'intérieur du système d'interaction auquel les individus participent. La structure de ce système comporte nécessairement des contraintes que l'acteur doit accepter comme des données qui s'imposent à lui. [...] On admet que ces contraintes ne déterminent pas le comportement de l'acteur. Elles doivent être considérées comme des paramètres permettant de comprendre l'action individuelle. [...] L'une des potentialités heuristique de la théorie systémique de la rationalité boudonienne de l'acteur, c'est qu'elle permet d'introduire dans un modèle d'analyse des données ayant trait aux caractéristiques structurelles de la société globale ou du milieu social, tout en indiquant que ces dernières ne peuvent conditionner, par un mécanisme d'ensemble particulier, l'effet des facteurs individuels, personnels, culturels (croyances, valeurs), etc., du contexte des acteurs sociaux.¹²⁵

C'est principalement autour de cette distinction que la méthode de l'individualisme méthodologique s'avère profitable pour ce travail. Elle permet de disposer d'un point de contact entre le fait musical et le fonctionnement social global des *sessions* étudiées, *via* l'individu. Nous y revenons dans le prochain chapitre.

Lié à celui d'environnement, enfin, l'individualisme méthodologique nous conduit également à emprunter le concept d'émergence, utilisé pour désigner certains effets opérant dans le cadre du circuit relationnel environnement/*système*/environnement¹²⁶. Par la mise au jour d'un corps donné d'émergences, il s'agit non seulement de rendre compte de processus dynamiques agissant au niveau de l'objet étudié, mais il devient surtout possible de considérer la façon dont le tout, qui apparaît alors comme toujours plus et moins que la somme de ses

¹²⁵cf. ASSOGBA, Yao, *op.cit.*, p. 93.

¹²⁶D'un point de vue méthodologique, la description de ce qui relève de l'environnement ou du système est une étape nécessaire au processus de désignation d'éléments choisis pour constituer, *a priori*, le système envisagé – dans le cas présent, le système est bien entendu la *session*. Cela prend la forme d'une modélisation de l'objet par inventorisation puis orientation paramétrique. Tel composant peut ainsi se voir désigné comme essentiel à la constitution d'un système tandis que tel autre, pour les besoins du modélisateur, se trouve arbitrairement désigné comme participant à l'environnement systémique, non au système de manière directe. Ce qui ne veut pas dire que système et environnement soient, dans les faits, distincts. C'est au contraire afin de mieux observer les liaisons entretenues par le système et l'environnement systémique que la démarche implique de les séparer, mais de les séparer provisoirement. Autrement dit, système et environnement ne sont pas deux entités irréductibles. Le concept d'environnement, donné comme l'ensemble des éléments désignés – *a priori* – comme pouvant *affecter* ou *être affectés par le système* apparaît donc très fertile pour comprendre le système en temps que tel – l'ensemble de ces affections trouve à être défini à travers le concept d' "émergences".

parties, implique l'apparition de propriétés émergentes que lesdites parties ne possédaient pas. En accord avec l'individualisme méthodologique, ces propriétés sont à observer du côté des rapports interindividuels, et plus précisément des circuits interactionnels opérant entre l'ensemble des individus (pour les *sessions* par exemple, participants directs et indirects – cf. Chapitre 1), ainsi qu'au niveau des relations de chacun à la structure sociale que constitue l'agrégation de leurs conduites respectives.

2.3. Synthétisation sous forme de crible paramétrique d'analyse

Après avoir expliqué dans quelle mesure la tripartition sémiologique apparaît particulièrement efficace comme modèle analytico-descriptif pour appréhender les *sessions*, ainsi qu'après avoir présenté l'intérêt d'associer aux propositions de Molino et Nattiez certains outils appartenant à l'individualisme méthodologique, la structure méthodologique globale et définitive pourrait être synthétisée sous la forme d'un crible paramétrique d'analyse.

Selon l'acception que nous lui donnons, cette dernière expression renvoie à un ensemble articulé de matrices analytico-descriptives permettant d'accueillir un certain nombre de paramètres en les inscrivant au sein des différents ordres proposés par le modèle sémiologique, auquel s'ajoutent bien entendu les concepts de système, d'environnement et d'émergence, dans l'acception qu'en offre l'individualisme méthodologique. Ainsi l'objet réel, dans son expression foisonnante, se trouve canalisé parce que filtré par cette grille rationnelle que constitue le crible. Celui-ci ne laisse alors apparaître qu'un corps d'éléments ciblés dont la combinatoire ainsi révélée doit permettre de représenter le tout d'un point de vue global¹²⁷.

En page suivante, une représentation du crible sous forme schématique, que nous commentons ensuite.

¹²⁷Point de vue global renvoyant, rappelons-le, à la perspective "globaliste" dont il est fait mention plus haut (cf. note 101).

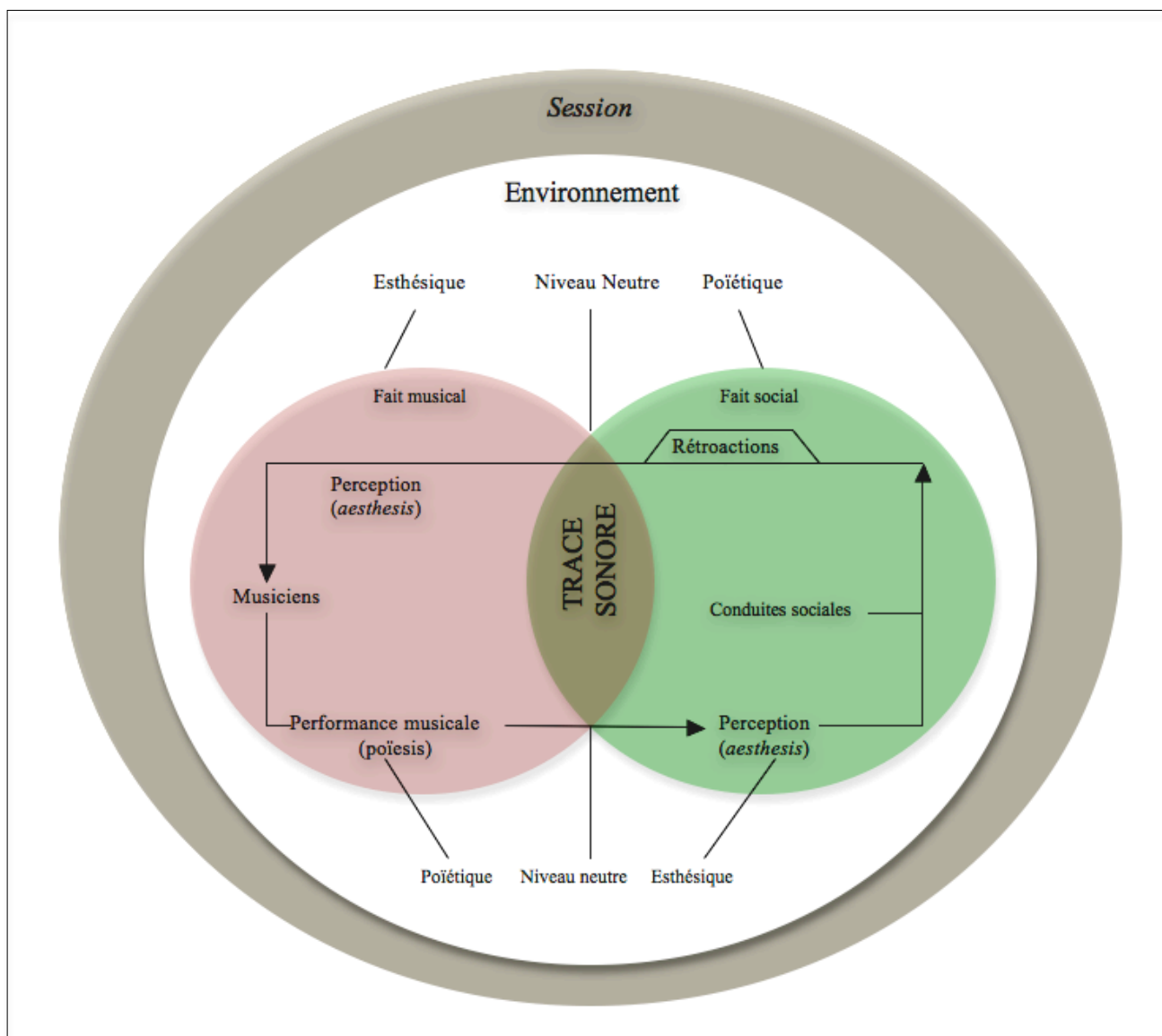


Schéma 2 – Crible paramétrique d'analyse

Ainsi constitué, le crible paramétrique d'analyse offre d'obtenir la vision dynamique escomptée des faits et de leurs relations. À travers une prise en compte systématique des rapports entre paramètres cibles et pôles tripartites, il apparaît clairement sur le schéma que l'esthétique et le poïétique se révèlent, par exemple, fort liés en fonction de l'orientation de l'observation sur une des étapes du circuit parcouru par les échanges symboliques. Ce cycle révèle l'état différentiable d'existence de chaque paramètre en fonction de la place occupée par celui-ci du point de vue du déroulement global de la *session*.

C'est le cas par exemple du chemin emprunté par la production de musique. Sur le schéma, il apparaît clairement que la musique dès que produite passe ensuite à un niveau perceptif mettant en scène les non-participants présents dans le cadre de la *session*. La façon dont, dans

un cas comme ce dernier, les non-participants trouvent à se comporter, ainsi que les effets provoqués par lesdits comportements sur les intentions des participants directs, justifie le recours au cadre explicatif de l'individualisme méthodologique.

En outre cette même musique, qui passe ainsi de l'état d'objet produit à celui d'objet reçu, devient une fois filtrée par les conduites d'écoutes des non-participants un objet non plus seulement reçu mais également modifié, biaisé disions-nous plus haut, c'est-à-dire en un sens re-produit¹²⁸. Et cette reproduction devenue une caractéristique nouvelle du matériau sonore, en d'autres termes une "émergence", est susceptible d'apparaître en tant que constituant adjonctif de la trace sonore, trace à son tour reçue par les musiciens d'où, au départ, provient l'actualisation de l'échange symbolique d'ordre musical. La circulation dynamique de l'objet musical suit donc le parcours suivant :

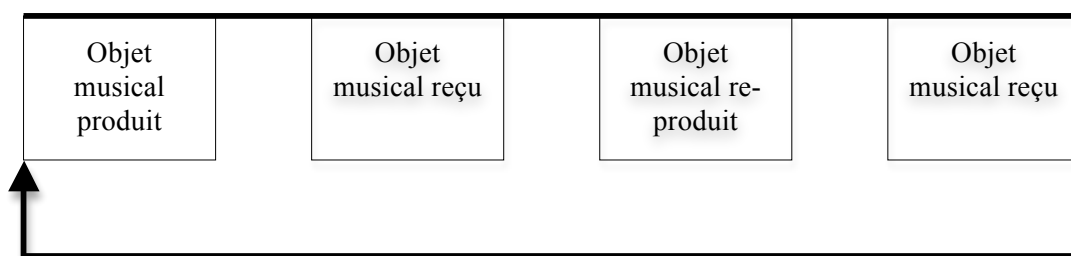


Schéma 3 – Circulation dynamique de l'objet musical

Ce court exemple permet de constater à ce stade l'intérêt autant que l'efficacité potentielle du crible. Car ce que ce dernier met à disposition n'est pas seulement un ensemble de catégories, de plans théoriques où les faits se classent, immuables, comme cristallisés par l'épreuve taxonomique. C'est au contraire un ensemble de matrices analytiques et descriptives appréhendées non à travers leurs seules spécificités distinctives, mais en fonction également de la perméabilité de chaque pôle, porosité imputable à la géométrie toujours variable des *sessions* musicales, en d'autres termes à la dynamique interne qui en agite les composants.

Il est également intéressant de constater qu'ainsi conçu, le schème analytique et descriptif offre de porter l'accent sur la place particulière occupée par le matériau sonore du point de vue de la tripartition, comme finalement du point de vue de la *session* constituée en tant que système. Dans la réalité objective comme sur le crible lui-même, la musique comme phénomène sonore apparaît en effet bien centrale. Elle est la jonction, et plus précisément la

¹²⁸Ce qui constitue pour nous une des facettes de l'objet comme « re-production » dont parle Jean Molino (cf. MOLINO, Jean, « Les fondements symboliques de l'expérience esthétique ; musique, poésie, peinture », *op. cit.*, p. 123).

conjonction de deux ordres d'existence du phénomène *session* : celui du social, et celui, bien entendu, du musical. La méthodologie synthétisée par le crible, en permettant cette prise en compte de la place essentielle occupée par le fait musical en tant que matière sonore semble offrir une solution plus que remarquable pour orienter efficacement l'analyse globale des *sessions*.

2.4. Analyses "témoins": pour une validation de l'heuristique globale

Le crible paramétrique matérialise une stratégie d'ensemble permettant *a priori* d'appréhender les *sessions* comme mixte, en ce qu'elle dote la recherche d'une structure analytique et descriptive dynamique, offrant à l'analyse un certain nombre de matrices théoriques à travers lesquelles tout élément jugé essentiel à la réflexion peut être en partie décrit. Regroupant les trois pôles de la tripartition sémiologique de la musique, tenant également compte de l'importance d'une méthodologie individualiste, le crible paramétrique d'analyse semble donc ainsi prêt à être mis en marche. Si ce n'est qu'une dernière et légitime question peut et doit encore être posée: efficace en théorie, comment garantir la validité de notre méthode une fois le crible mis en action ? La réalité concrète des faits est-elle, de la façon que nous postulons, objectivable à travers cette stratégie spécifique ?

Il faut chercher à obtenir, parmi l'ensemble des éléments utilisés afin de décrire les *sessions*, un élément "témoin" dont l'analyse permet de valider le principe dynamique justifiant le recours à un outil aussi exigeant que le crible. Pour approuver la validité scientifique du modèle, il faut alors que l'objet choisi à titre d'élément témoin permette de démontrer de façon concrète que les rapports agissant entre l'ensemble des objets cibles s'avèrent transparaître d'une façon ou d'une autre dans l'analyse du seul objet témoin. Au regard de l'importance déjà mentionnée de la musique comme fait sonore, il semble selon nous évident que celle-ci offre toutes les qualités requises pour constituer un tel objet. En outre, il n'est pas besoin de préciser que l'analyse systématique de la musique, parfois qualifiée d'analyse immanente, est une des voies les plus privilégiées vers la mise au jour d'informations, fiables d'un point de vue empirique¹²⁹.

Si le crible ne révèle selon nous aucune problématique de l'efficacité puisque, dans un sens, il n'est autre chose qu'un ensemble coordonné de catégories théoriques au sein desquelles il ne reste plus qu'à "ranger" les phénomènes objectifs issus de l'observation, il n'en

¹²⁹SARDAN, Jean-Pierre Olivier de, *La rigueur du qualitatif ; Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-la-neuve : Academia Bruylant, 2008 (coll. Anthropologie prospective n°3).

demeure pas moins que la dynamique des relations dont il doit rendre compte prend le risque d'être figé par l'analyse catégorielle. Il est donc nécessaire de vérifier que le recours à cette stratégie constitue une réponse pertinente et surtout représentative des exigences véhiculées par l'heuristique globale. En d'autres termes, il faut valider par l'exemple que le modèle permet bien de refléter la mixité intrinsèque des *sessions* musicales. C'est tout le risque, en même temps convenons-en que l'intérêt de la poursuite de ce travail.

3. Synthèse

Suite aux questions soulevées par les descriptions, d'ordre général, du premier chapitre, une réflexion en matière de problématique s'est imposée, impliquant la mise en forme d'une stratégie méthodologique corollaire. Dans une première étape, il s'est agi de trouver parmi les modèles disponibles, celui ou ceux les plus efficaces pour rendre compte de l'articulation avérée hautement dynamique des faits sociaux et musicaux aux commandes de toute *session*. Le modèle devait, avant tout, offrir de pallier le nombre important des données révélées par l'enquête, ce qui conduisait à une réflexion concernant la mise en place d'une opération d'inventaire par ciblage. Il s'agissait alors de chercher comment rendre compte d'éléments clés dont la mise au jour offrirait, sous forme de modèle global, des données suffisamment représentatives pour appréhender les *sessions* dans leur ensemble. À cet effet, notre choix s'est porté sur les outils théoriques et méthodologiques offerts par la tripartition sémiologique de la musique, structure analytico-descriptive semble-t-il particulièrement efficace pour traiter les problèmes induits par notre sujet de recherche. Parallèlement, la place spécifique occupée par les individus dans l'organisation et le déroulement de chaque soirée est venue convoquer l'idée d'une possibilité de renforcement du schème analytique de la tripartition sémiologique, à travers le recours à certains des outils proposés par les tenants de l'individualisme méthodologique, notamment Raymond Boudon et Yao Assogba. La musique comme trace sonore s'est enfin trouvée désignée comme éléments offrant, via l'analyse systématique et comparative des énoncés, une procédure potentielle de vérification visant à apprécier, par des résultats empiriques défendables, la validité des hypothèses et propositions méthodologiques faites dans le cadre de la thèse.

Chapitre 3 - Outils pour les analyses

Introduction

Après avoir soulevé dans un premier chapitre un certain nombre de questions relatives à la définition des *sessions* musicales vues en tant que mixte, ainsi qu'après avoir mis au jour un corps de problèmes directement généré par cette même définition, plusieurs exigences en matière de méthodologie se sont imposées. Les outils envisagés comme réponse méthodologique globale pour permettre d'aborder de façon efficace les dynamiques socio-musicale et musico-sociale sous-tendant chaque *session* impliquent de fait de poursuivre notre travail par la mise en lumière d'un ensemble interactionnel de paramètres ciblés. Pour aller dans cette voie, seule une observation liminairement distinctive des éléments composant cet ensemble dynamique peut selon nous permettre de rendre ultérieurement compte du fonctionnement réel de leur combinatoire. Il s'agit donc de disjoindre provisoirement, pour toutefois mieux conjointre par la suite. Ces deux étapes essentielles constituent l'objet du présent chapitre.

Pour ce faire, une première partie aborde l'ensemble des questions relatives à la définition de la musique traditionnelle instrumentale à danser en tant que fait sonore. Une fois ces données compilées, une réflexion s'engage quant aux modalités d'analyse de cette même musique dans le cadre cette fois de son interprétation en temps réel, c'est-à-dire de la musique en tant qu'énoncé performatif. Il s'agit ensuite de proposer une paramétrisation visant à porter l'accent non plus sur des éléments strictement musicaux mais sur des objets dont le ciblage offre de rendre compte du fonctionnement des *sessions* sur un plan plus spécifiquement social.

1. Eléments de systématique musicale

Dans le présent travail et surtout à ce stade, il peut paraître surprenant de compter une partie exclusivement consacrée à la description des propriétés systématiques sous-tendant la musique instrumentale à danser irlandaise. En effet, alors qu'était prôné jusque-là un contournement le plus strict possible de la distinction "musical vs social", voici proposées plusieurs pages abordant entre autres choses des questions de structure – mélodique et rythmique, d'organisation métrique, de système scalaire, de modalité d'interprétation, etc. Comment alors, au regard de la problématique soulignée dans le second chapitre de cette thèse, justifier le maintien d'une partie à ce point exclusive sur un plan descriptif ? Pour quelles raisons s'avère-t-il nécessaire de rédiger plusieurs paragraphes qui, par leur ordre musicologique spécifique, ne tiennent ainsi provisoirement pas compte de l'exigence de

mixité des divers paramètres pourtant à la genèse des analyses annoncées au début de ce travail ?

Il convient de répondre à cela en précisant dans un premier temps que l'analyse comme la description en profondeur des propriétés objectives de la musique instrumentale à danser font encore défaut pour l'Irlande, en tout cas selon nous, nuisant ainsi par leur relative imprécision à une connaissance la plus claire possible d'une tradition musicale pourtant fort étudiée jusque-là¹³⁰. Dans ce sens, une mise au jour est plus que nécessaire, tant l'état des connaissances en matière de systématique s'avère, encore à ce jour et malgré sa relative densité, en partie insatisfaisant. En outre, ledit manque de références à disposition pour décrire d'une façon précise et exhaustive les fondements systématiques de la musique ici à l'étude force bien, dans un second temps, à justifier la mise en place d'un socle descriptif suffisamment stable pour permettre par la suite d'appréhender les différentes analyses que les hypothèses précédemment posées impliquent pour la suite. Il s'agit en d'autres termes de simplement produire un certain nombre d'outils, de notions clés dont la fonction principale reste celle d'offrir les moyens nécessaires à un bon traitement de la problématique globale ainsi que des analyses à venir.

Pour ce faire, le choix s'est ici porté sur une méthodologie descriptive où sont respectivement – et distinctement – abordées une question portant sur le mode d'organisation formelle des différentes pièces caractéristiques de l'ensemble du corpus utilisé dans ce travail, deux autres plus spécifiques, relatives aux propriétés métriques ainsi qu'aux modalités d'organisation d'unités dites "scalaires", suivi d'une description plus poussée de la façon dont les musiciens – et plus particulièrement le sujet de cette étude Michael O'Brien – utilisent, ou mieux encore, "activent" le système ainsi mis au jour dans le cadre de leurs performances, via la variation. Cette dernière observation s'avère d'autant plus importante qu'elle se trouve au fondement, ainsi qu'il en est question plus loin, de la démarche analytique comparative sur laquelle repose une part non négligeable de cette étude. Il faut donc commencer par délimiter et décrire l'ensemble des paramètres musicaux sans lesquels, semble-t-il, aucune analyse ne saurait être envisageable plus tard.

¹³⁰Il est toutefois important de préciser que les travaux de Mícheál Ó Súilleabháin font exception à cette règle. Cependant, c'est en vertu principalement d'un désaccord théorique que nous ne les utilisons pas (cf. Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, *Innovation and tradition in the music of Tommie Potts*, thèse de musicologie non publiée, The Queen's University de Belfast, 1987).

1.1. Catégories et structuration formelle

Parmi le nombre important de pièces dont la musique traditionnelle instrumentale à danser irlandaise est pourvue, près de quatre-vingt pourcents d'entre elles partagent une même structuration formelle, laquelle peut être formulée comme suit : $T(tune) = AA'BB'$. Les tenants de la culture, qui n'utilisent pas l'expression "structuration formelle", disposent toutefois d'un concept signifiant à peu près la même chose : "*pattern*". Lorsqu'emprunté par ceux-ci, le terme "*pattern*", traduisible ici par "patron", renvoie le plus souvent à la dimension formelle des pièces¹³¹. Dans les faits, cette organisation bipartite de la structure formelle se trouve clairement explicitée par les musiciens, lesquels utilisent à ce titre plusieurs concepts permettant de désigner les différents épisodes dont une pièce s'avère constituée. En premier lieu, une pièce dans son ensemble est appelée "*tune*" et se voit constituée de "parties (*parts*)". Une désignation spécifique distingue en outre la partie AA' , appelée "*tune*"¹³², de la partie BB' , exprimée quant à elle par le terme "*turn*"¹³³. La seconde partie est par ailleurs généralement située à une hauteur plus élevée que la première. Enfin, chaque partie peut être divisée en deux sous-parties : A (ou A') = $a1 + a2$ et B (ou B') = $b1 + b2$ ¹³⁴.

La formule $T = AA'BB'$ s'applique à la majorité des catégories musicales du répertoire, indépendamment de toute configuration scalaire et/ou métrique. Ainsi donc *reels*, *slow reels*, *hornpipes*, *polkas*, entre autres, répondant à un principe de subdivision binaire de la pulsation, ont généralement la même structure formelle que des *jigs* (*double jigs*, *single jigs*, *slip jigs*, *hop jigs*), de subdivision ternaire. La plupart des pièces doit en outre être jouée avec reprises, lesdites reprises concernant plus précisément chaque partie constitutive de la pièce dans son ensemble (généralement donc, les parties AA' et BB'). Ainsi considérée, la forme majoritairement utilisée deviendra : $AA' :|| BB' :||$ ¹³⁵. Ce type d'organisation formelle, le plus courant dans le cadre de notre corpus, sera désormais désigné à travers l'expression "bipartite à reprises".

¹³¹Il peut également être utilisé pour signifier l'organisation globale d'une pièce, du point de vue de sa structure comme de sa réalisation immanente. Vicky Skelton par exemple, lors de la *session* au *pub* Wynne's, le 30 octobre 2007 à Drumkeeran (Leitrim), utilise *pattern* lorsqu'elle explique que les *reels* entretiennent entre eux une grande familiarité de construction et d'exécution (« [...] *they all follow the same pattern* »).

¹³²Dans la pratique donc, le terme *tune* possède deux significations distinctes.

¹³³L'existence d'une terminologie spécifique semble confirmer la domination des formes bipartites sur l'ensemble du répertoire.

¹³⁴Cette subdivision appartient cependant au métalangage étique.

¹³⁵Cette contrainte macro-structurelle apparaît comme un geste compositionnel qui, en quelque sorte, conditionne l'ensemble du continu sonore depuis sa constitution jusqu'à son exécution. Dans le cadre d'une *session*, sortir du schéma usuel $AA'BB'$ en jouant par exemple $AA'A''BB'$ (sauf si la pièce est structurée ainsi), ou simplement en ne répétant pas A et B deux fois, comme le veut la pratique (le terme vernaculaire pour doubler est "*double*" ou "*play twice*"), est rare et constitue toujours une entrave au bon déroulement de l'événement.

Enfin, toujours au plan de la structuration formelle des énoncés, l'ensemble du corpus englobant la musique instrumentale à danser irlandaise peut être associé à la notion de forme cyclique¹³⁶. Dans ce sens, l'expression vernaculaire "*to turn a round*", que le professeur Mícheál Ó Súilleabháin traduit par le syntagme français « tourner un air »¹³⁷, est très éloquente. Seán Ó Riada, quant à lui, utilise une métaphore :

Une image simple de l'art traditionnel irlandais est donnée par le vieux symbole du serpent mangeant sa queue : « Ma fin est mon commencement ». C'est une forme essentiellement cyclique.¹³⁸

Ces précisions amènent à considérer que la plupart des pièces répond à deux traits distinctifs majeurs : celui d'une subdivision binaire des segments mélodiques selon la règle du $1 = (1+1)$; et celui de l'orientation cyclique des morceaux d'un point de vue mélodique¹³⁹. Un premier schéma, en page suivante, peut être proposé.

¹³⁶Est dite cyclique une forme « [...] qui se reproduit à intervalles réguliers. En musique, un cycle est délimité par la récurrence ininterrompue d'événements mélodico-rythmiques ou strictement rythmiques, similaires ou semblables. » cf. AROM, Simha, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 407.

¹³⁷cf. Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, « "Tourner un air" : l'improvisation dans la musique traditionnelle irlandaise », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris : Selaf, 1987 (coll. Ethnomusicologie n°4), pp. 211-220.

¹³⁸«The simplest picture of traditional Irish art is the ancient symbol of the serpent with its tail in its mouth: « In my end is my beginning ». It is essentially a cyclic form. » (cf. Ó RIADA, Seán, *Our musical heritage*, Mountrath / Portlaoise : Dolmen Press, 1982, p. 21).

¹³⁹Ainsi que, il en est question plus tard, de la périodicité métrique.

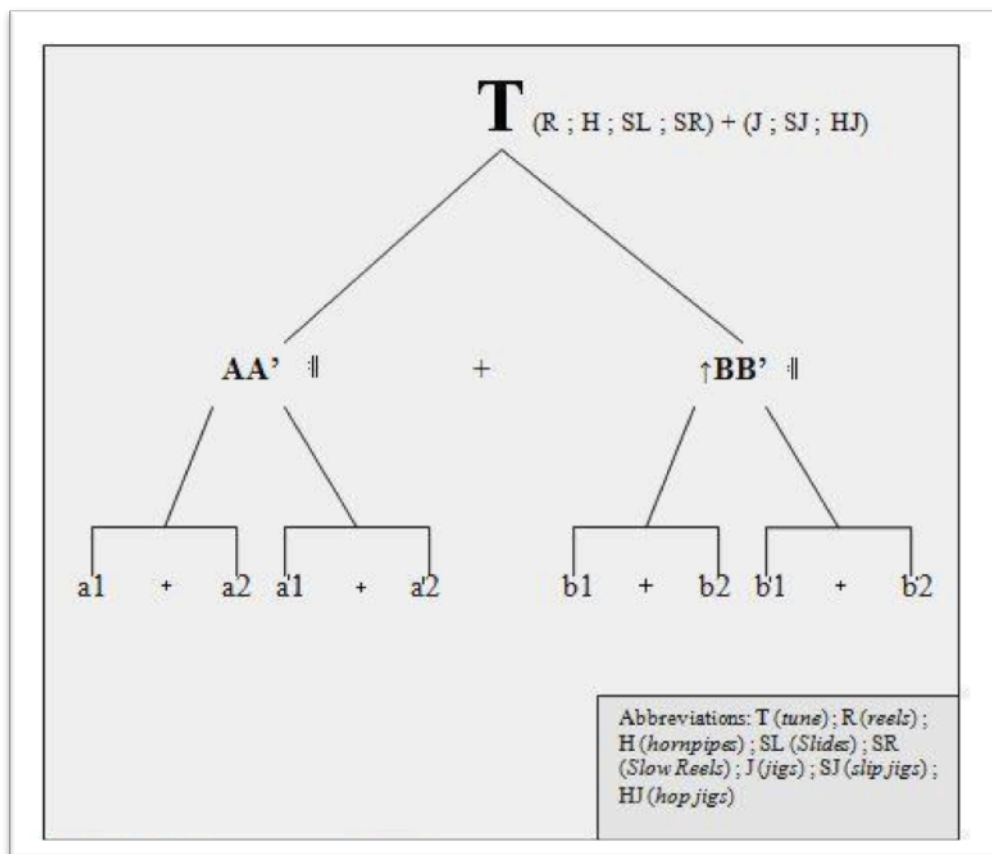


Schéma 4 – Structure formelle "bipartite à reprises"

Si elles n'apparaissent pas dans ce graphe, précisons que les pièces dépassant le cadre bipartite usuel répondent cependant à un même principe de subdivision des parties principales en sous-parties, avec le même rapport de 2 pour 1.

1.2. Données relatives au système métrique

Les catégories musicales constituant le répertoire de la musique traditionnelle à danser irlandaise fonctionnent à partir d'une pulsation régulière¹⁴⁰. En cours de jeu, cet étalon temporel de référence est explicite et se repère le plus souvent aux tapements de pieds produits par les musiciens. Il est possible de définir le continuum métrique comme fondé sur l'itération régulière de modules de quatre unités isochrones pour les pièces de la catégorie des

¹⁴⁰Selon Simha Arom, la pulsation est un étalon constituant l'unité de référence *culturelle* pour la mesure du temps. Elle peut être subdivisée de trois façons différentes : 1) subdivision binaire lorsqu'elle se prête à un monnayage en deux ou quatre parties égales ; 2) subdivision ternaire, lorsque la pulsation se scinde en trois - rarement en six - valeurs égales ; 3) subdivision composite lorsque la pulsation se monnaie selon un procédé réunissant les deux modalités précédentes, binaire et ternaires, en cinq valeurs égales (pour la référence exacte: AROM, Simha, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, pp. 287-288).

reels, ou de trois unités dans le cas des formes *jigs*¹⁴¹. Les unités ainsi désignées constituent des valeurs opérationnelles minimales, par ailleurs reconnues par les acteurs culturels :

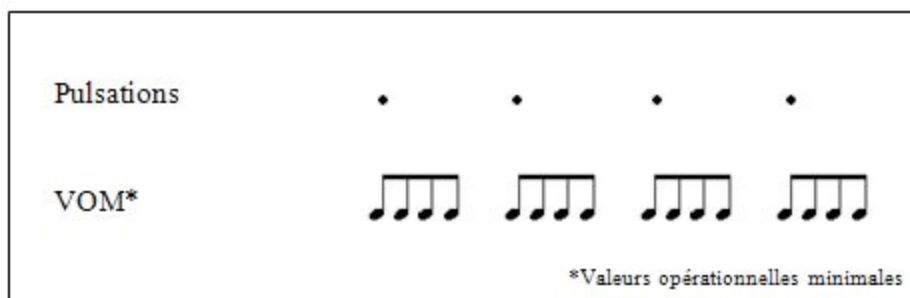


Tableau 2 – Pulsation binaire/Valeurs opérationnelles minimales

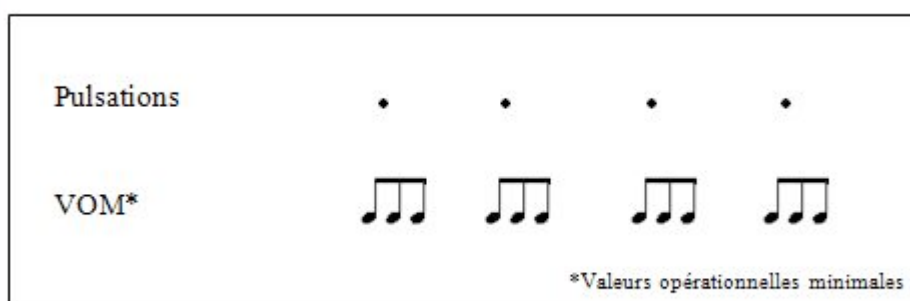


Tableau 3 – Pulsation ternaire /Valeurs opérationnelles minimales

Ce monnayage de la pulsation en module de trois ou quatre unités isochrones est décrit scientifiquement à travers le concept de « rythme moteur (*motor rhythm*) », proposé par Mícheál Ó Súilleabháin¹⁴². Un terme émique équivalent peut être trouvé dans l'expression « continu rythmique (*rhythmic flow*) »¹⁴³. Voici une courte définition du "rythme moteur" :

Le rythme moteur implicite a [...] une fonction relative aux autres rythmes, semblable en cela au centre tonal d'une mélodie exerçant une attraction gravitationnelle sur d'autres degrés. Plutôt que d'avoir à créer un rythme *ex nihilo*, le musicien a pour tâche d'infléchir un rythme moteur donné de façon à susciter un élan musical à partir des relations existant entre ces inflexions rythmiques et le rythme moteur.¹⁴⁴

¹⁴¹Moins fréquemment, une succession de modules de type trochaïque est mentionnée pour décrire les pièces de type *slide* et *slip jig*, de pulsation régulière, et de subdivision ternaire.

¹⁴²Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, *Innovation and tradition in the music of Tommie Potts*, Thèse de musicologie non publiée, The Queen's University de Belfast, 1987. Bien que l'auteur utilise le terme "rythme", le concept proposé par le syntagme "rythme moteur (*motor rhythm*)" peut être rapproché de l'idée de valeurs opérationnelles minimales.

¹⁴³«While all commentaries on Irish traditional dance music content themselves with definitions of the various tune-types in terms of time signatures, for the musicians themselves such categories as double-jigs, single-jigs, slip-jigs, reels, hornpipes and the variety of forms used to accompany set-dancing, identify themselves primarily in terms of the rhythmic flow», cf. Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, op. cit., p. 41.

¹⁴⁴cf. Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, "« Tourner un air »: l'improvisation dans la musique traditionnelle irlandaise", *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris : Selaf, 1987 (coll. Ethnomusicologie n°4), pp. 218.

Il s'agit là d'une définition de première importance puisqu'ainsi tout acte d'interprétation musicale demande aux musiciens d'interagir avec ce rythme implicite sous-jacent. Ils ont alors recours au principe dit de « variation rythmique (*rhythmic variation*) », dont il est question plus loin.

Afin de respecter le concept de rythme moteur implicite, la pertinence des transcriptions invite selon nous à ne pas utiliser d'indicateurs numériques de mesure de type 4/4, 2/4, 6/8, etc.¹⁴⁵. En effet, les contraintes accentuelles générées par le concept de "mesure" au sens où l'envisage la tradition occidentale savante, par exemple l'accentuation régulière des premiers et troisième temps d'une mesure à 4/4¹⁴⁶, semblent peu compatibles avec la régularité matricielle imposée par les valeurs opérationnelles minimales. Il semble à ce titre plus précis de rendre compte de l'organisation temporelle des différents segments mélodico-rythmiques en ayant recours au concept de « périodicité » métrique¹⁴⁷. Par ce concept – le terme "périodicité" étant utilisé ici pour signifier le nombre de pulsations que dure un cycle complet, il est envisageable de fournir une base à partir de laquelle les différentes catégories musicales peuvent être classées. Aussi, pour prolonger les considérations en matière de structuration formelle, est-il désormais possible d'ajouter au schéma les fondements métriques sur lesquels reposent les pièces analysées dans ce travail. Pour démonstration, deux catégories musicales sont utilisées ici : 1) les *reels* et 2) les *jigs* (et plus précisément les *double jigs*)¹⁴⁸.

Le graphe en page suivante est construit à partir d'un *reel* bipartite à reprises intitulé *The green gates* et interprété par la *flutist* Vicky Skelton lors de l'entretien du 12/08/2007 à Drumkeeran, région de Leitrim (CD. Illustrations Sonores, page 3).

¹⁴⁵Ces indicateurs numériques renvoyant précisément à une certaine conception métrique qui ne s'applique pas à la tradition musicale étudiée ici. En outre, il est regrettable d'observer qu'en dépit de la justesse de l'expression proposée par le professeur Ó Súilleabháin, celui-ci ne se dépare pas de cette conception occidentale de la mesure.

¹⁴⁶Cette question est largement traitée par Arom, notamment: AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale: structure et méthodologie*, 2 vol., Paris: SELAF, 1985 (coll. Ethnomusicologie n°1), et AROM, Simha, « L'aksak: principes et typologie », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n°17 (2005), pp. 11- 48.

¹⁴⁷Terminologie empruntée à Nathalie Fernando (cf. FERNANDO, Nathalie, *Patrimoines musicaux de la Province de l'Extrême-Nord Cameroun ; Conception, classification vernaculaires, systématique*, thèse de musicologie publiée, Université Paris IV- Sorbonne, 1999, pp. 212-225).

¹⁴⁸Dans la pratique, le terme *jig* peut avoir plusieurs significations. Utilisé seul, il doit être entendu dans le sens de *double jig*, par opposition aux autre formes de type *jig*, telles que *slip jig*, *hop jig*, ou *single jig*. D'un point de vue plus général, il renvoie à l'ensemble des morceaux opérant une subdivision ternaire de la pulsation, à l'exception de la catégorie des *waltzs*.

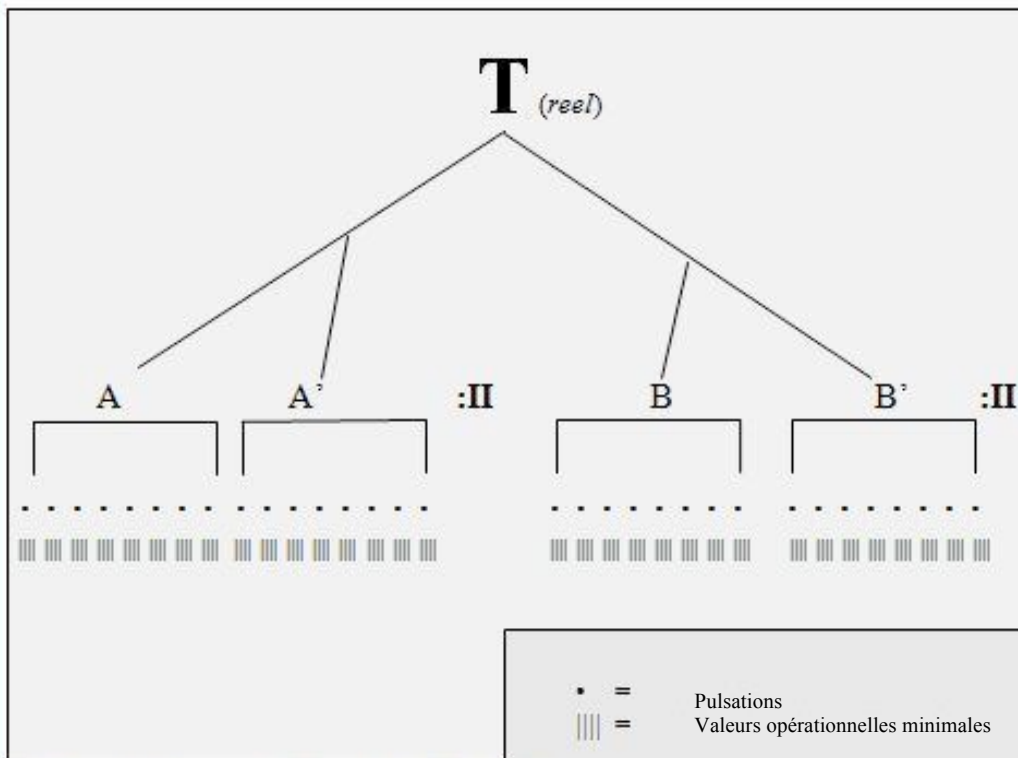
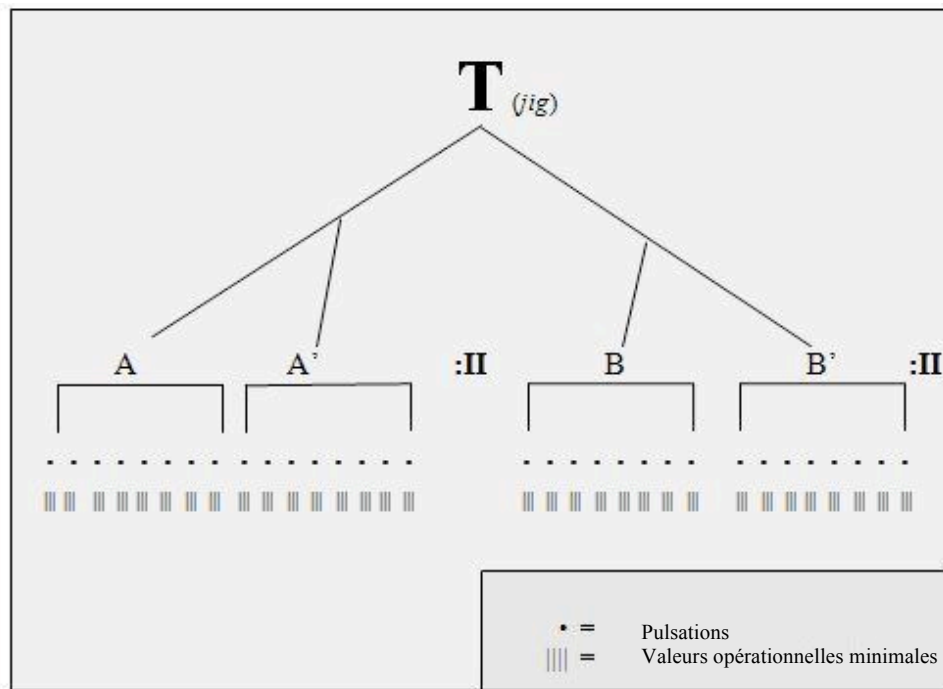


Schéma 5 – Stéréotype d'un reel bipartite à reprises

La plupart des pièces de la catégorie musicale des *reels* bipartites à reprises repose, ainsi que le montre l'exemple du graphe 1, sur un cycle d'une périodicité isométrique équivalant à 64 pulsations. Il est en outre possible de diviser cette période en deux sous segments symétriques¹⁴⁹ (AA' et BB') dont la périodicité – répétitions incluses – est égale à 32 pulsations.

Pour illustrer la catégorie des *jigs*, le graphe de la page suivants découle de l'observation de la *double jig Kerfuntan*, interprétée lors de la *session* du 20/01/2008, au pub le *Castle*, à Manorhamilton, région de Leitrim (CD. Illustrations sonores, page 4).

¹⁴⁹« La segmentation symétrique divise une période en deux parties d'égale longueur. Il en résulte deux segments qui peuvent comprendre des cellules strictement identiques ou, au contraire, font état de différences affectant soit une ou plusieurs des cellules mélodico-rythmiques, soit uniquement la cellule qui, de par sa réitération, nous a autorisé à segmenter la période. » cf. FERNANDO, Nathalie, op. cit., p. 233.



Le cas des pièces appartenant à la catégorie des *double jigs* bipartites à reprises offre également un cycle construit sur une périodicité isométrique de 64 pulsations. La subdivision de la période globale en deux sous segments symétriques rend compte de résultats similaires à la catégorie précédente, à savoir une périodicité de 32 pulsations pour chaque sous segment – ici aussi répétition incluse.

1.3. Organisation des hauteurs

À titre de point de départ, nous posons comme argument que la musique traditionnelle instrumentale repose en forte majorité sur des échelles de type heptatonique hémitonique. Il faut en outre évacuer l'idée d'une tonalité pour cette musique, au sens où l'entend la tradition occidentale savante jusqu'au moins l'extrême fin du XIX^e siècle, sans pour autant nier qu'il y ait peu avoir contact. Notre hypothèse est donc celle d'une musique modale et participe de l'acception commode que propose Amine Beyhom de cela, dans le premier volume de sa thèse *Systématique modale*¹⁵⁰ :

Dans une acception restreinte du terme, le mode est une structuration d'une échelle en suite ordonnée d'intervalles, généralement octaviane, sur une tonique modale [...] donnée et avec des appuis identifiés – cette définition correspond à celle d'échelle modale à laquelle il faut rajouter des mécanismes internes (appuis) de formulation mélodique ; une acception plus englobante du concept de mode permet de prendre en compte les différentes transformations possibles ou imposées (généralement par une tradition musicale), souvent temporaires, de l'échelle modale, ainsi que des modulations modales (modulation vers une autre échelle modale) intervenant simultanément ou non, avec des décalages de la tonique et/ou des appuis ; il faut noter aussi que certaines conceptions du mode font intervenir le rythme et la métrique. Par ailleurs, le mode peut être associé, selon la culture, le contexte (y compris musical) ou l'époque, à un éthos particulier.¹⁵¹

Notre conception correspond également à la définition proposée par Simha Arom dans *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*¹⁵² :

Un *mode* résulte de la hiérarchisation des degrés d'une échelle. Cette hiérarchisation se traduit le plus souvent par des caractéristiques intervalliques, la présence d'un pôle d'attraction et la prédominance de certains degrés dans le contour mélodique.¹⁵³

Ainsi considéré, le mode pourrait donc être entendu comme principe de mise au jour des modalités d'agencement des degrés, ainsi que des intervalles, au sein d'une échelle donnée¹⁵⁴.

¹⁵⁰BEYHOM, Amine, *Systématique modale*, thèse de doctorat non publiée (3vol.), Paris : Université Paris IV - Sorbonne, 2003.

¹⁵¹*Ibid.*, p.25.

¹⁵²cf. AROM, Simha, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 410.

¹⁵³*Ibid.*

¹⁵⁴Ces deux définitions, quoique limitées en un sens, permettent par leur simplicité d'éviter l'écueil d'une description qui voudrait, en quelques lignes seulement, contenir l'ensemble des nuances sémantiques que la littérature musicologique propose pour ce terme. Par sa stabilité sur le plan historique, la conceptualisation du terme mode jouit en effet d'une littérature abondante qu'il serait impossible – en tout cas bien fastidieux – de citer dans son ensemble. De toutes façons, si la profusion littéraire offre la preuve certaine d'un problème important, elle ne saurait garantir en aucune manière qu'une solution à ce dernier n'ait été définitivement établie. La problématique de la modalité en musique offre d'ailleurs une bonne illustration de cette dernière remarque, qu'il est possible d'accentuer en rappelant anecdotiquement le constat du musicologue Jacques Chailley lorsque, dans les années soixante, il donnait pour titre à son livre : *L'imbroglia des modes* (CHAILLEY, Jacques, *L'imbroglia des modes*, Paris : Alphonse Leduc, 1960).

Sur le plan plus spécifique de notre corpus, une telle conceptualisation en termes de modalité peut être définie comme principe généralement admis pour expliquer le fonctionnement de la musique instrumentale à danser irlandaise, du point de vue de l'organisation des hauteurs. C'est ce que propose de démontrer le professeur Mícheál Ó Súilleabháin, sans toutefois valider explicitement le concept de mode, selon lui trop connoté. Ses travaux sur la question nous semblent les seuls pour l'ensemble de la littérature spécialisée, à proposer une approche fiable¹⁵⁵. Nous les discutons donc ici.

La musique instrumentale à danser s'articule selon cet auteur sur un principe improvisatoire qui justifie d'avoir recours au concept de modèle implicite, pris comme référence cognitive précédant tout acte d'interprétation musicale. Les fondements théoriques de son appréhension de la systématique reposent sur deux paramètres génériques : la métrique, abordée à travers le concept déjà défini de « rythme moteur (*motor rhythm*) », et l'organisation des hauteurs, définie par celui de « degrés fixes accentués (*set accented tones*) ». C'est sur l'analyse de ce dernier concept qu'il est pertinent de s'arrêter.

Ó Súilleabháin propose d'observer l'ensemble des degrés en tachant de délimiter ceux qui, parmi cet ensemble, ont une fonction centrale dans le déroulement du discours. Le modèle se définit ainsi comme la somme préexistante de certains traits obligatoires que le musicien se doit de respecter faute d'occasionner un changement majeur dans l'identité d'un profil mélodique donné. Au plan des relations de hauteur (*pitch dimension*), ces traits prennent sens à travers la notion – étique – de « degrés fixes accentués [*set accented tones*] ». Toute pièce pouvant, selon cette théorie, se réduire à ces degrés fixes accentués sans perdre l'essence de sa structure identificatoire¹⁵⁶. Ci-dessous, une courte définition de ce concept :

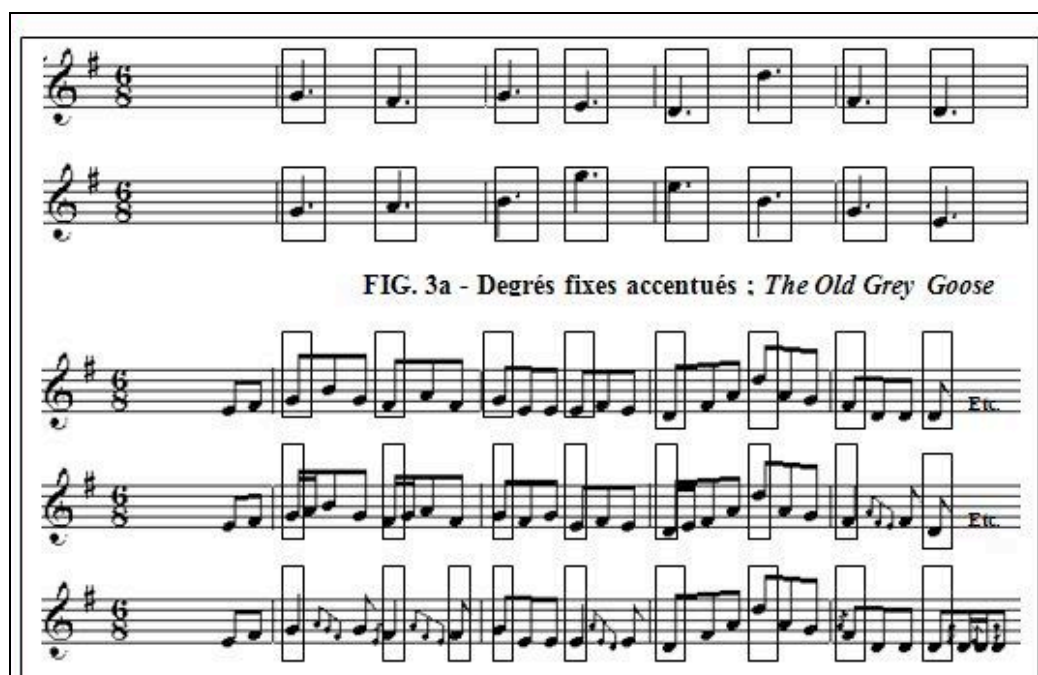
Il semble que d'une façon générale, les musiciens s'appuient sur certains degrés en position accentuée. C'est l'occurrence de ces degrés (ou, éventuellement, leur non-occurrence délibérée) qui fournirait à l'exécutant son indispensable point de référence.¹⁵⁷

¹⁵⁵cf. Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, *Innovation and tradition in the music of Tommie Potts*, Thèse de musicologie non publiée, The Queen's University de Belfast, 1987 ; Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, « The creative process in Irish traditional dance music », *Irish Musical Studies*, n° 1 (1990), pp. 117-130 ; et pour une version de langue française, Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, « Tourner un Air » : L'Improvisation dans la musique traditionnelle irlandaise », dans LORTAT-JACOB, Bernard, éd., *L'Improvisation dans les Musiques de tradition orale*, Paris : Selaf, 1987 (coll. Ethnomusicologie n°4), p. 218.

¹⁵⁶Il faut ajouter que de telles unités, parce qu'elles ne renvoient qu'à un des deux aspects générateurs du modèle, doivent être nécessairement sous-tendus par un soubassement rythmique caractéristique de la catégorie formelle à laquelle appartient la pièce étudiée, que Mícheál Ó Súilleabháin définit à travers le concept de "rythme moteur (*motor rhythm*)". » cf. Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, « Tourner un Air » : L'Improvisation dans la musique traditionnelle irlandaise », dans LORTAT-JACOB, Bernard, op. cit., p. 218.

¹⁵⁷cf. Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, op. cit., p. 213.

Afin d'appuyer cette définition, voici un des exemples musicaux qu'il donne dans l'article « *Tourner un Air* » : *L'Improvisation dans la musique traditionnelle irlandaise* »¹⁵⁸ :



Exemple 1 – *The Old Grey Goose* (Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, *op. cit.*, p. 213)

Dans les trois réalisations possibles des quatre premières mesures de *The Old Grey Goose*, les unités définies comme degrés fixes accentués ne subissent pas de réelles modifications – hormis peut-être d'un point de vue rythmique. Il apparaît donc tout à fait pertinent de classer ces degrés comme hautement constitutifs du modèle implicite sous-jacent. Peut-on cependant affirmer, comme semble le faire Mícheál Ó Súilleabháin, que ces degrés soient suffisamment forts pour contenir, en substance, l'identité mélodique de la pièce *The Old Grey Goose* ? Enfin et par extension, est-il réellement possible que les degrés fixes accentués puissent à eux seuls permettre l'identification d'une pièce quelconque ?

Sans réfuter l'ensemble des idées d'Ó Súilleabháin, une étudiante en ethnomusicologie à l'Université de Cork, Marion McAuley, souhaite apporter certaines nuances à la question plus spécifique des degrés fixes accentués. Bien qu'elle reconnaisse l'importance de ces unités scalaires sur un plan structurel, son point de vue demeure mitigé lorsqu'il s'agit d'en conclure qu'elles seules suffiront à représenter l'identité mélodique d'un thème dans son ensemble –

¹⁵⁸cf. Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, *op. cit.*, p. 213.

Sans réfuter la théorie des "degrés fixes accentués" comme moyen pour expliquer les fondements de l'organisation mélodique d'un thème/modèle, il y a, je crois, assez de preuves pour dire que ces degrés ne sont pas le seul critère pour déterminer l'identité d'une pièce.¹⁵⁹

Accepter le principe des degrés fixes accentués reviendrait selon elle à ignorer un certain nombre d'éléments fondamentaux, situés au niveau du contour mélodique et des intervalles qui le caractérisent. Ainsi, en raison d'une trop grande altération de ce contour, une pièce contenant l'intégralité des "degrés fixes accentués" proposés par Ó Súilleabháin pourrait tout de même perdre son identité :

Selon Ó Súilleabháin, les "degrés fixes accentués" – ces degrés qui adviennent sur le premier accent de chaque groupe de notes – sont d'une plus grande importance que le contour mélodique pour établir l'identité d'une pièce. A titre d'illustration, il donne un exemple dans lequel deux *reels*, aux contours mélodiques similaires mais de modes distincts (donc de degrés fixes accentués distincts également), sont généralement perçus comme étant deux thèmes différents. En outre, il démontre que si l'interaction d'un musicien avec le thème/modèle cause une altération progressive de, ou une interférence avec, la séquence des "degrés fixes accentués", la pièce concernée commencerait à perdre son identité. Cela ainsi semblerait indiquer que les "degrés fixes accentués" sont finalement les paramètres cruciaux de l'identification d'une pièce. Sans nier l'importance de ces degrés, je ne crois pas, cependant, qu'ils soient plus essentiels à l'identité d'un thème que ne l'est son contour mélodique.¹⁶⁰

Pour illustrer son propos, McAuley utilise l'exemple de la *double jig The Old Grey Goose*, déjà empruntée par Ó Súilleabháin. D'une façon particulièrement intéressante, elle offre deux versions de cette pièce, qu'elle soumet ensuite à comparaison. En page suivante, les deux versions utilisées.

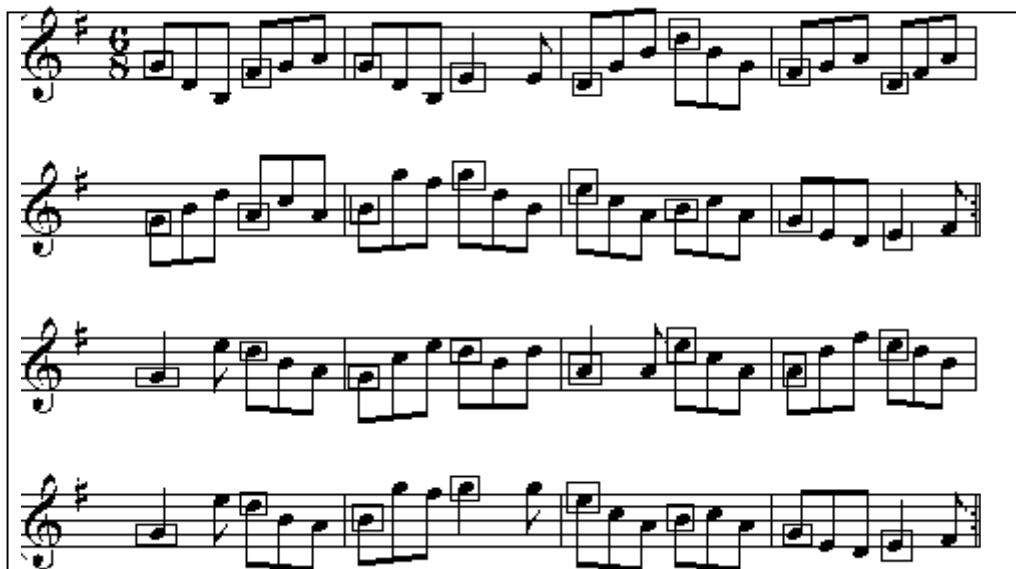
¹⁵⁹Ma traduction de « *Without denying the theory of set accented tones to explain the basis of melodic organization in a tune/model, there is, I believe, sufficient evidence to suggest that these tones are not the sole criterion in determining a tune's identity.* » cf. McAULEY, Marion, *Aspects of Stylistic Change in Irish traditional dance music*, mémoire de Master, non publié, Université de Cork, 1989, p. 22.

¹⁶⁰Ma traduction de « *According to Ó Súilleabháin set accented tones - those tones which occur on the first accent of each grouping of notes - are of greater importance than melodic contour in establishing the identity of a tune. In order to illustrate this, he cites an example where two reels with similar melodic contour but with different modes (therefore different set accented tones) are generally perceived as being two distinct tunes. Additionally, he shows that if a musician's interaction with the tune/model results in a progressive disturbance of; or interference with, the sequence of set accented tones, that particular tune would begin to lose its identity. This, then, would seem to indicate that set accented tones are ultimately the hallmarks of the identification of a tune. Without denying the importance of these tones, I do not believe, however, that they are more integral to a tunes identity than that of melodic contour.* » cf. McAULEY, Marion, op. cit., p. 128.



Exemple 2 – Marion McAuley - *The Old Grey Goose*

La seconde version, qui possède une même configuration des degrés fixes accentués présente en revanche une altération du contour mélodique ayant pour effet un changement profond dans l'identité de la pièce, qui dès lors, ne peut plus être identifiée comme une version possible de *The Old Grey Goose* :



Exemple 3 – Marion McAuley - modification de *The Old Grey Goose*

L'altération du contour mélodique occasionne très clairement une modification de la pièce d'origine, qui de fait, prend l'aspect d'une toute autre *double jig*. Aussi, appuyée par cet exemple, la réflexion de McAuley remet effectivement en cause, non pas la pertinence des

propos de Mícheál Ó Súilleabháin, mais leur caractère par trop exclusif. Parce que le contour mélodique semble posséder un certain nombre de traits caractéristiques tout à fait nécessaires à l'identification d'une pièce, la construction d'une épure à partir de ce thème ne pourra être viable que si elle prend en compte, d'une manière ou d'une autre, les informations contenues dans ce contour. Néanmoins, à l'instar des degrés fixes accentués, le contour mélodique ne saurait à lui seul contenir suffisamment d'informations pour permettre l'identification complète d'une pièce. Une forme certaine de conjonction des deux paramètres devient donc nécessaire, et nous semble offrir une solution plausible à la problématique d'un point de vue plus global. Comprendre le mode d'agencement des degrés, c'est s'intéresser à l'articulation d'un nombre fixe d'unités polaires, de degrés forts, en même temps qu'à celle des intervalles constituant les motifs, dont la combinaison constitue une part non négligeable du profil mélodique général de la pièce¹⁶¹.

C'est en outre ce que confirme un travail d'enquête réalisée au cours de l'année 2007-2008 auprès de plusieurs informateurs du nord-ouest de l'Irlande. Si le modèle comme référent cognitif reste en effet pour eux un élément consubstantiel de l'acte de performance, les versions "épurées" demandées aux informateurs s'avèrent beaucoup moins dépouillées que celles fréquemment proposées dans la littérature ethnomusicologique. En substance, le modèle implicite émique renvoie à une forme presque « a-performée » du thème, révélant une pièce aux contours fixes, cristallisée par l'absence de variation, proche, pourrait-il être proposé après Vicky Skelton¹⁶², de son état probable de transmission. Cette identité latente du thème précède, pour reprendre ce terme à Ó Súilleabháin, le déclenchement d'un processus d'« individuation ». En outre, la proposition de réduire une pièce à ces seuls degrés fixes accentués n'a pas été tout à fait validée par les acteurs culturels, pour lesquels les motifs, ou groupes de notes (*set of notes*), occupent une place importante dans la construction des

¹⁶¹Pour mener sa réflexion à terme, McAuley propose d'ailleurs d'appréhender la question du modèle implicite à travers l'union des paramètres de contour mélodique et des degrés fixes accentués : « Si [...] le contour mélodique ne peut suffire à l'identification d'un thème, et si les "degrés fixes accentués" ne le peuvent pas non plus, comment les musiciens traditionnels font-ils alors pour distinguer une pièce d'une autre pièce ? Il semble logique de proposer que ce soit uniquement la combinaison de ces deux éléments - lesquels sont également significatifs - qui permet de différencier un thème de tous les autres. En d'autres termes, il n'est pas possible de doter les "degrés fixes accentués" d'un plus grand impact sur la perception musicale que le contour mélodique, ou inversement, parce que c'est seulement la conjonction de ces deux éléments qui constitue un thème, pour les musiciens traditionnels en tout cas [*If [...] the melodic contour is inadequate for purpose of identification and if the set accented tones are equally inadequate, by what means do traditional musicians actually distinguish one tune from another? It seems logical to suggest that it is only the combination of the two elements - both of which are equally significant - which distinguish one tune from all its counterparts. In other words, one cannot point towards set accented tones as being a greater force within musical perception than melodic contour or vice versa because it is only the sum of the two elements which constitutes a tune as far as traditional musicians are concerned.*] (cf. McAULEY, Marion, op. cit., pp. 130-133).

¹⁶²Une des nos informatrices.

énoncés musicaux. Ils sont nécessaires à l'identification de la structure mélodique d'une pièce.

Nous disposons donc de suffisamment d'arguments pour proposer une explication possible du système d'organisation des hauteurs pour l'ensemble des pièces de notre corpus : **1)** l'existence de degrés fixes accentués, comprenant en outre très certainement une tonique modale, à laquelle il nous semble pertinent de donner le nom de clé, correspondant à l'expression vernaculaire *key* ; **2)** un système articulatoire fondé sur des enchaînement intervalliques spécifiques dont l'agencement caractérise un profil mélodique actif sur deux niveaux : un niveau motivique, et un niveau segmentaire. Apprécier conjointement ces deux paramètres nous semble offrir les conditions nécessaires et suffisantes pour caractériser le fonctionnement mélodique, de fond comme de surface, de toute pièce appartenant à la tradition instrumentale à danser irlandaise. L'on dispose en effet conjointement de propriétés relatives au poids de degrés formant mode, et du système scalaire global, comprenant l'ensemble des degrés observables, ainsi que celui de tous les intervalles acceptables pour telle pièce.

1.4. Un système interprétatif fondé sur la variation

En Irlande, le principe de variation est au cœur du processus d'interprétation musicale. La variation constitue le socle sur lequel se fondent non seulement la pratique instrumentale, mais également l'appréciation des aptitudes musicales de chaque musicien par l'ensemble de ses pairs. Dans le cadre d'une performance, la pratique dispose de cinq modalités majeures que nous proposons ici de définir à travers les concepts d'amalgame, d'adjonction, de commutation, de monnayage et d'omission. Notre hypothèse est en outre que celles-ci révèlent un traitement spécifiquement axé sur les motifs (ou modules) mélodiques dont sont constituées les différents segments d'une pièce donnée. Dans ce cas, une ou plusieurs unités d'un même motif sont susceptibles d'être modifiées, à condition toutefois que ce dernier demeure identifiable au plan de sa structure primaire, ou au moins que son altération ne perturbe pas la configuration de la pièce d'un point de vue plus global. Autrement dit, la variation n'affecte que rarement de période couvrant plus d'une, voire deux pulsations consécutives. Enfin, bien que la séparation des cinq catégories de variantes soit nécessaire pour des raisons de clarté, il convient de préciser que la plupart des variations reposent sur une collaboration étroite entre les versants du rythme, de la hauteur, de la mélodie et du timbre. Certains cas d'adjonctions de type ornementation par *cut* (*cf. infra*), en vertu du procédé d'intercalation qu'ils impliquent, sont par exemple nécessairement actifs sur les plans accentuels et timbriques. Autre possibilité, celle des variations par amalgame. Lorsqu'un musicien choisit en effet d'altérer le continuum rythmique en substituant une unité longue à deux unités brèves, il s'ensuit généralement une modification du contour mélodique du motif concerné. Mais notre point de vue reste que la variante doit être interprétée sur un plan rythmique et accentuel, plutôt que sur celui de la mélodie. C'est donc un principe d'exclusion par opposition d'intentions. Le remplacement d'une cellule de trois double-croches *la-si-do* par un *la* croche pointée est, par exemple, un amalgame, non une volonté de commutation des deux unités *si* et *do*. L'effet voulu est en d'autres termes rythmique, accentuel, et la commutation prend la forme d'une incidence corollaire, ou, si l'on veut, d'un effet secondaire.

La présente partie a pour dessein de produire une description générale des cinq catégories de variations, afin de disposer d'éléments qui, dans les derniers chapitres de ce travail, constituent une part essentielle des analyses musicales. Sans autre hiérarchie qu'alphabétique, nous produisons respectivement une description des adjonctions, des amalgames, des commutations, des monnayages, enfin des omissions.

1.4.1. Adjonctions

Le principe de variation par adjonction regroupe, pour notre corpus, trois types spécifiques de procédures. Toutes ne participent pas d'une même intention dans la performance. Chacune doit en revanche son origine à la structure contingente du modèle référentiel sur lequel se fondent les musiciens dans le cours de l'énonciation.

Un premier type, l'adjonction par *cut*, implique le placement d'une unité de type ornemental, avant, ou après l'unité décorée. C'est par ailleurs le seul cas de verbalisation obtenu pour les adjonctions auprès de notre sujet d'étude Michael O'Brien. L'effet causé peut être situé sur le plan du traitement accentuel et timbrique, plus que mélodique ou rythmique, de l'énoncé. Ci-dessous, deux exemples empruntés à notre corpus :

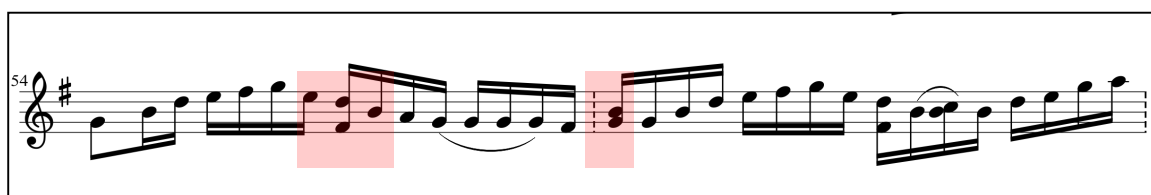


Exemple 4 – Adjonction par *cut*, placé avant l'unité ornée (*The Galway Rambler – reel – Róisín Dubh*, 19/01/2008, pièce 18)



Exemple 5 – Adjonction par *cut* de *do bécarré* sur *si*, placé avant et après l'unité ornée (*Gan ainm – reel – Róisín Dubh*, 19/01/2008, pièce 20)

Les adjonctions de second type procèdent à l'utilisation d'une note dite "double", placée sous ou sur le degré concerné¹⁶³. Un exemple suffit à illustrer cette modalité :

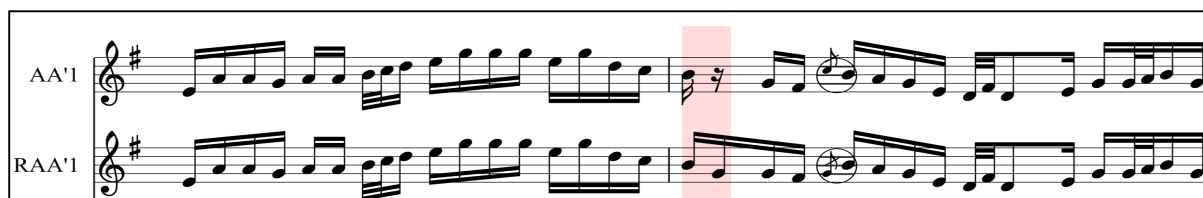


Exemple 6 – Notes doubles, placées sous, puis sur l'unité affectée (*The Killavill Fancy – reel – Wynne's Pub*, 21/01/2008, pièce 2)

L'utilisation de notes doubles conduit à une densification sporadique de la texture initiale du motif affecté. Ce qui entraîne en outre un travail sur les propriétés timbriques.

¹⁶³Dans de rares cas, il est possible d'observer des notes triples (*cf. infra*, chapitre 4).

Le troisième type, dernier d'après nos observations, est très certainement le moins efficient du point de vue de l'intention de variation. Il consiste à remplacer un silence présent dans le modèle ou au cours de l'énoncé, par une unité de substitution. Ainsi en est-il dans l'exemple suivant :



Exemple 7 – Adjonction par remplacement de silence (*Down The Bloom* – reel – Castle Pub, 29/10/2007, pièce 1)

1.4.2. Amalgames

La variation par amalgame consiste à faire fusionner en une seule valeur des durées plus brèves¹⁶⁴. Pour la musique instrumentale à danser irlandaise les amalgames sont un mode de variation fréquent, dont il est en outre possible de dégager des types pour lesquels l'effet diffère en fonction de la durée observée. L'efficacité de cette catégorie de variante est essentiellement rythmique et accentuelle, bien qu'elle affecte inévitablement le contour des motifs ou modules concernés. Mais en termes d'intention, ce n'est pas l'altération mélodique qui prévaut. Deux principales sous-catégories sont enfin observables dans le cadre de notre corpus. Elles se caractérisent par le placement de la variation soit immédiatement sous la tombée de la pulsation – souvent matérialisée par les battements de pieds des musiciens –, soit à l'intérieur de la période comprise entre la tombée initiale et la tombée de la pulsation immédiatement successive. Certains cas d'amalgames plus rares, de type "note longue [*long note*]", peuvent occuper l'espace de deux pulsations successives. En page suivante, des exemples de ce type d'amalgame.

¹⁶⁴Nous empruntons en partie la définition de Nathalie Fernando. Voici comment elle s'explique à ce sujet : « Le principe de variation le plus répandu est le monnayage des valeurs les plus longues ; ce procédé consiste à substituer à une valeur quelconque des valeurs plus brèves, la durée de l'ensemble demeurant équivalente ; l'*amalgame*, plus rare, correspond à l'opération inverse, c'est-à-dire à faire fusionner en une seule valeur des durées plus brèves. » cf. FERNANDO, Nathalie, *Patrimoines Musicaux de la Province de l'Extrême-Nord Cameroun ; Conception, classification vernaculaires, systématique*, op. cit., p. 265.



Exemple 8 – Amalgames de type *long note* (*The humours of Tulla – reel – Forde's Inn, 18/02/2010, pièce 70*)

Pour terminer avec cette catégorie de variation, il faut ajouter que dans le cadre des analyses, l'observation du placement des variantes en fonction de la durée, comme de la tombée de la pulsation est un élément essentiel dans la mise au jour des qualités objectives des procédés empruntés par Michael O'Brien. C'est donc un point essentiel dans la conduite des analyses comparées ultérieures.

1.4.3. Commutations

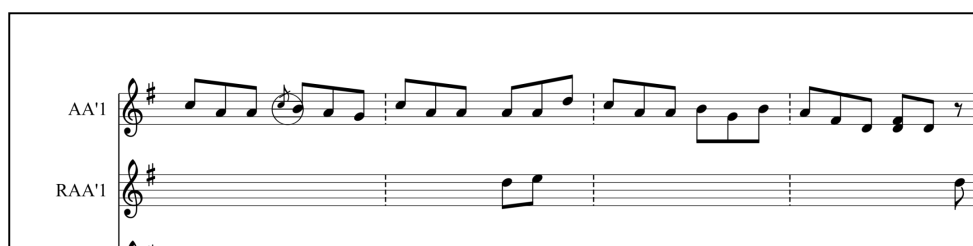
Le principe de variation par commutation concerne ici les équivalences de hauteur et est pris au sens de Simha Arom, que résume clairement la référence suivante :

Une fois reconnue la validité du principe de répétition, le travail consiste alors à segmenter la durée dans laquelle s'inscrit l'objet étudié et à grouper, de façon systématique, les faits qui se ressemblent. Ruwet parle ainsi d'une « machine à repérer les identités élémentaires » ; cette « machine » parcourt le texte musical et « repère les fragments identiques » (Ruwet 1966, rééd. 1972 : 112). Ceux-ci sont ensuite disposés en colonnes, les uns au-dessous des autres, sur des axes paradigmatiques. Ces colonnes désignent, selon la belle expression de Claude Lévi-Strauss, « de gros paquets de relations dont nous percevons confusément qu'elles ont quelque chose en commun » (Lévi-Strauss 1964 : 39). C'est de cette façon que, dans un premier temps et au niveau le plus général, on parvient à repérer des unités. Peu importe à ce stade l'enchaînement des séquences ; l'essentiel est ici de reconnaître les éléments semblables. Il convient ensuite d'examiner isolément ces « paquets de relations » et de déterminer, pour chacun d'eux, si les éléments qui lui appartiennent répondent à un *jugement d'identité culturelle*. Lorsque les éléments figurant dans un tel « block » ont, d'un point de vue culturel, même valeur, lorsqu'ils sont *équivalents*, on doit alors – en vertu même du principe de pertinence – les considérer comme *identiques*. Dès lors qu'ils sont identiques, ils sont interchangeables ; on dit alors que les termes d'un même paradigme peuvent *commuter*. Par commutation, il faut entendre ici *l'opération qui consiste à substituer les uns aux autres des termes différents appartenant à un même paradigme, ainsi que le principe en vertu duquel cette opération peut avoir lieu.*¹⁶⁵

Pour la musique instrumentale à danser irlandaise, les commutations sont une part essentielle du principe global de variation mélodique. Elles ne touchent généralement pas les propriétés de rythme et de durée. Selon nous, les qualités objectives des variations par commutations sont fonction de la valeur intervallique engagée par le processus variationnel,

¹⁶⁵cf. AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale: structure et méthodologie*, 2 vol., Paris : SELAF, 1985 (coll. Ethnomusicologie n°1), p. 265.

ainsi que du nombre d'unités successivement affectées. Il en est question longuement dans le chapitre suivant. Produisons ci-dessous quelques exemples de commutations :



Exemple 9 – Commutations par intervalles de quarte et quinte (*The Black Rogue* – *double jig* – Wynne's Pub, 30/10/2007, pièce 11c)



Exemple 10 – Commutations successives (*The Tarbolton* – *reel* – Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 32a)

1.4.4. Monnayages

À titre de définition pour les variations par monnayage, citons à nouveau Nathalie Fernando en précisant que le procédé consiste à substituer à une valeur quelconque des valeurs plus brèves, la durée de l'ensemble demeurant équivalente¹⁶⁶. Le fonctionnement principal des monnayages s'appuie sur le processus d'intercalation. Les unités intercalées sont soit identiques au degré initial, soit distinctes. Dans la majorité des cas (*cf. infra*), il s'agit d'une même unité, ou d'une intercalation par tierce ascendante. Notre point de vue concernant l'effet de ce type de variante sur l'énonciation propose de voir une incidence principalement accentuelle et timbrique. C'est pourquoi, par ailleurs, nous décidons de ranger le(s) degré(s) intercalé(s) non du côté des commutations, mais bien de celui des monnayages. Eu égard au rythme moteur impliqué par la métrique sous-jacente et en vertu de la relative rapidité de passage des unités prises individuellement, le monnayage ne permet en général pas de discrétiser clairement les degrés en termes de hauteur. Leur rôle n'est alors que faible du point

¹⁶⁶*cf.* FERNANDO, Nathalie, *op. cit.*, p. 265.

de vue du profil mélodique des motifs. Ci dessous, quelques uns des exemples les plus courants dans notre corpus:



Exemple 11 – Monnayages après et sous la pulsation (*The Gatehouse Maid – reel – Forde' Inn, 18/02/2010, pièce 20*)



Exemple 12 – Monnayage par triple-croches après et sous la pulsation (*The Gatehouse Maid – reel – Forde' Inn, 18/02/2010, pièce 20*)

1.4.5. Omissions

Le principe de variation par omission consiste en la suppression, dans le cours de l'énoncé, d'une ou de plusieurs unités successives. La plupart des variantes de cette catégorie sont empruntées par les musiciens à des fins conclusives, soit dans le secteur couvrant les pulsations 13 à 16¹⁶⁷. Dans ce cas précis, l'effet causé par la suppression d'unités est une altération de la régularité métrique impliquée par le rythme moteur. Par la discontinuation du parcours rythmique, ainsi que l'oblitération d'une grande partie des unités mélodiques, les variations enrayent progressivement le cycle, qui en quelque sorte mute en une forme de discours linéaire à finalité conclusive¹⁶⁸. En page suivante, une illustration de ce procédé.

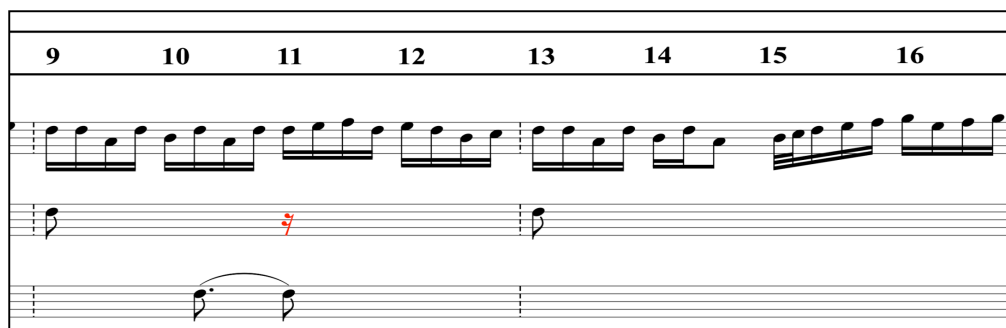
¹⁶⁷Dans le but de ne pas encombrer la lecture des différentes transcriptions, chaque partie de thème est étudiée sur la base d'une périodicité réduite, équivalant 16 pulsations (c'est-à-dire la durée de chaque partie prise indépendamment à l'intérieur d'un cycle complet - soit : $[(A = 16 + A' = 16) \times 2 (R)] + [(B = 16 + B' = 16) \times 2 (R)] = 32 \times 2 = 64$.

¹⁶⁸C'est, pour la musique traditionnelle instrumentale à danser irlandaise, le seul cas de destruction du cycle qui parce qu'elle est fonctionnelle (elle est une formule conclusive), est acceptée par les acteurs culturels. Quoique fréquemment utilisée, cette pratique n'est en rien prescrite. Elle n'est pas non plus tout à fait nécessaire puisque dans le nord-ouest irlandais le nombre d'exécution d'un thème est généralement fixé par avance et donc *a priori* connu de l'ensemble des participants (ce nombre est de trois expositions dans la plupart des cas, mais peut varier en fonction de différences dans la macrostructure - voir l'exemple 7 ici même). Dans ce sens, elle dépasse son caractère fonctionnel et relève du choix plus personnel des interprètes.



Exemple 13 – Omissions en secteur cadentiel (*The Tarbolton – reel* – Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 32c)

D'autres possibilités d'omission sont offertes à l'interprétation et se repèrent en divers points de l'énonciation. Aucune règle particulière ne semble s'appliquer. Les omissions peuvent affecter différentes unités, en différents points du motif, soit immédiatement sous la pulsation, soit après. L'effet escompté reste d'après nous toujours fondé sur un principe d'altération sporadique du continuum métrique, dont une des principales caractéristiques est de renforcer, par contraste, l'accentuation de l'unité postérieure:



Exemple 14 – Omission placée en début de motif (*The Humours of Tulla – reel* – Róisín Dubh, 19/01/2008, pièce 4)

2. Éléments de systématique sociale

À ce stade, certains points relatifs au fonctionnement social des *sessions* doivent encore être appréciés. Par souci de clarté, la description reste pour le moment orientée sur des paramètres d'ordre social exclusivement. Sont convoquées la question des rapports individu/collectivité, ainsi que celle de l'existence d'un système normatif de contrôle partiel des interactions socio-environnementales, connu sous le nom d'*etiquette*.

2.1. La musique en *session* : individus, environnement, émergences

Les *sessions* doivent être appréhendées en tant que fait social caractérisé par la sommation d'un ensemble de conduites individuelles agrégatives. Il s'agit, rappelons-le, d'un constat s'appuyant sur plusieurs sources documentaires. Ethnographiques, dans un premier temps, puisque nos propres observations en terrain nord irlandais ont conduit à envisager les rapports collectifs comme hautement conditionnés par les actions de chacun des individus présents dans le cadre d'une *session* – participants directs, indirects, non participants. Universitaires ensuite, à travers les réflexions déjà mentionnées de Fairbairn¹⁶⁹, Rapuano¹⁷⁰, Moloney¹⁷¹ ou Barry¹⁷². La prégnance de l'individuel, dans ses rapports au collectif, est donc désormais une question de description, non plus un problème strictement théorique. Quant à l'usage d'une méthode, c'est vers l'individualisme méthodologique que nous nous tournons, ainsi qu'il en est question dans le second chapitre de cette thèse.

De Boudon¹⁷³ à Assogba¹⁷⁴, de Cherkaoui¹⁷⁵ à Laurent¹⁷⁶, les tenants de ce modèle fondé sur le principe d'une analytique compréhensive d'inspiration wébérienne, proposent semble-t-

¹⁶⁹FAIRBAIRN, Hazel, *Group playing in traditional Irish music: interaction and heterophony in the session*, thèse de musicologie non publiée, Université de Cambridge, 1993.

¹⁷⁰RAPUANO, Deborah L., *Every drop hollows the stone: an ethnographic study of traditional Irish music pub sessions*, thèse d'ethnologie non publiée, Université Loyola de Chicago, 2005.

¹⁷¹MOLONEY, Michael, *Irish music in America: continuity and change*, thèse de musicologie non publiée, Université de Pennsilvanie, 1992.

¹⁷²BARRY, David C., *A performance analysis of Irish traditional music sessions in Cork City with special reference to the concept of audience*, Master de musicologie non publié, Université de Cork, 2000.

¹⁷³BOUDON, Raymond ; BOURRICAUD, François, *Dictionnaire critique de la sociologie*, Quadrige/PUF, 1982/R2004 ; BOUDON, Raymond, *Etudes sur les sociologues classiques*, Paris : Quadrige/PUF, 1998 (coll. Quadrige n°273) ; BOUDON, Raymond, *L'inégalité des chances*, Paris : Hachette, 1984 ; BOUDON, Raymond, *La logique du social*, Paris : Hachette, 1990 ; BOUDON, Raymond, *La sociologie comme science*, Paris : La Découverte, 2010 (coll. Repères n°564) ; BOUDON, Raymond ; FILLIEULE, Renaud, *Les méthodes en sociologie*, Paris : PUF, 1969/R2004 (coll. Que sais-je ? n°1334).

¹⁷⁴ASSOGBA, Yao, *La sociologie de Raymond Boudon ; Essai de synthèse et applications de l'individualisme méthodologique*, Laval : Les Presses de L'Université de Laval, 1999.

¹⁷⁵CHERKAoui, Mohamed, *Le paradoxe des conséquences ; Essai sur une théorie wébérienne des effets inattendus et non voulus des actions*, Genève : Librairie Droz, 2006 (coll. Travaux de sciences sociales n°208).

¹⁷⁶LAURENT, Alain, *L'Individualisme méthodologique*, Paris : PUF, 1994 (Que sais-je n° 2906) et LAURENT, Alain, *Histoire de l'individualisme*, Paris : PUF, 1993 (Que sais-je n° R/48/2712).

il des outils plus qu'adaptés pour rendre compte des rapports individuels sur lesquels les *sessions* musicales, en tant que phénomènes sociaux, reposent¹⁷⁷.

Le fait de reconnaître la prévalence de l'individuel sur le collectif ne doit pas être pris en un sens réducteur. En *session* comme dans bien d'autres cas, l'individuel ne nie pas le collectif : il en est la source autant que le produit. Les *sessions* musicales ne peuvent être réduites à de simples rapports entre individus. Ces mêmes rapports, en s'agrégeant, forment un tout social qui, une fois généré, prend la fonction d'un environnement pouvant à son tour influencer les conduites individuelles et interindividuelles. Ainsi chacun se trouve immergé dans un environnement que par ses actes il contribue à structurer et qui, par un processus de *feed back*, le structure en retour. Chaque *session* se construit, sur un plan strictement social, au sein d'un ensemble de groupes d'individus qui ne se sont pas nécessairement tous réunis pour participer, ou simplement assister à un moment de musique. Chacun peut apprécier, voire soutenir une *session*, comme il peut la subir et ne pas nécessairement souhaiter participer à son bon déroulement. Et l'appréhension sociologique des *sessions* doit se nourrir de ces contingences.

Prenons pour illustration un cas rencontré sur le terrain : une *session* régulière, rémunérée, tenue au Castle Pub de Manorhamilton (région de Leitrim), le 29/10/07. Dès leur arrivée, les musiciens sont placés par le tenancier du *pub* en un endroit différent de l'emplacement où ces derniers ont coutume de jouer. La raison de ce changement se trouve justifiée par le propriétaire lorsqu'il précise qu'un anniversaire est prévu ce même soir – un dimanche, et que les convives ont expressément demandé de célébrer dans la salle concernée¹⁷⁸. À titre d'emplacement provisoire, les participants de la *session* sont transférés dans l'espace étriqué d'un couloir situé entre le comptoir de l'établissement, les commodités, ainsi que la porte donnant sur la cour intérieure, particulièrement sollicitée depuis qu'une loi de 2002 interdit de fumer dans les espaces publics d'Irlande¹⁷⁹.

¹⁷⁷Bien que ce dernier ne se revendique pas entièrement de l'individualisme méthodologique, nous nous appuyons également sur les travaux de Jean-Claude Kaufmann (en particulier KAUFMANN, Jean-Claude, *Ego ; Pour une sociologie de l'individu*, Paris : Hachettes, 2007 (coll. Pluriel).

¹⁷⁸D'ordinaire au Castle Pub, les musiciens évoluent dans un espace spécifique relativement protégé du bruit et du mouvement des clients étant donné notamment qu'il se situe à bonne distance du comptoir et assez loin de certaines zones à forte fréquentation telles que les toilettes ou encore la cour extérieure. Grâce à son aptitude à conserver une certaine intimité entre les participants, cette configuration géospatiale favorise en général le bon déroulement de la *session*, offrant de fait un terrain propice à de bonnes performances.

¹⁷⁹« La loi de 2002 sur le tabac et la santé publique, amendée en 2004, dispose qu'il est interdit de fumer dans tous les lieux fermés qui constituent des lieux de travail, à quelques exceptions près, limitativement énumérées (prisons, hôpitaux psychiatriques, etc.). L'interdiction de fumer est notamment applicable aux restaurants et aux cafés, et la création de salles réservées aux fumeurs n'y est pas prévue. En revanche, elle n'est pas applicable aux lieux ouverts, qui comprennent, d'une part, les espaces dépourvus de couverture, fixe ou mobile, et, d'autre part, les espaces couverts, mais fermés sur moins de la moitié du périmètre et qui peuvent donc accueillir les zones réservées aux fumeurs » (source : Étude de législation comparée n° 142, janvier 2005 - L'interdiction de fumer dans les restaurants, disponible sur le site internet du sénat de France - <http://www.senat.fr/lc/lc142/lc1424.html>).

Loin d'être anodin, ce changement de place génère, selon les musiciens, de nombreuses interactions négatives ayant pour effet une dépréciation collégiale relative au déroulement de la *session* ainsi qu'à la qualité de la musique produite. Mais là n'est pas la question et nous reviendrons plus tard sur l'appréciation générale de cette *session* du 29/10/07. Il est ici suffisant de s'arrêter aux seuls comportements des convives de la soirée anniversaire.

Associés à l'impact du changement de lieux imposé aux musiciens pour les raisons précitées, les conduites peu respectueuses des convives ont effectivement contribué à l'affaiblissement de cette *session*. Avant tout, le bruit constituant l'environnement sonore usuel d'un *pub* en fin de semaine est apparu particulièrement dérangeant du point de vue des musiciens qui, en raison du changement d'espace ainsi que d'une augmentation sensible de la fréquentation de l'établissement due à la présence des nombreux convives, n'étaient pas aussi protégés du bruit qu'à l'ordinaire (*cf.* schéma 7, en page 103). Le fait de ne pas s'entendre ayant pour principale conséquence d'empêcher les interactions strictement musicales, la musique perd alors une partie de sa fonction communautaire, elle perd, pourrait-on dire, une partie de son sens. En outre, les nombreux déplacements ayant lieu autour des musiciens (séjours des clients aux toilettes, sortie de fumeurs, etc.) ont eu pour effets connexes de nombreuses interpellations qui bien que toujours amicales de la part des clients – c'est en tout cas comme cela que nous les avons personnellement interprétées, ne s'en sont pas moins trouvées dérangeantes la plupart du temps.

Arrêtons-nous sur ce rapide exemple, afin de le passer au crible d'une analyse de type individualisme méthodologique. Avant toutes choses, le modèle impose de ne pas hiérarchiser qualitativement les comportements observés sur la base d'une appréciation de type : ce comportement est bon, celui-là ne l'est pas. Cela reviendrait à émettre un jugement de valeur orienté, contraire à l'effort nécessaire de distanciation caractéristique de la démarche compréhensive que prône l'individualisme méthodologique, notamment à travers les écrits de Weber et plus tard Boudon.

La compréhension implique de maintenir une forme d'équilibre entre une appréhension distanciée et une approche emphatique des actions individuelles. Une empathie contrôlée, pourrait on presque dire, mais pas orientée liminairement, à l'aune de laquelle il s'agit de comprendre chaque action en se mettant à la place des agents du fait social dont les agissements peuvent alors s'expliquer sur la base d'une rationalité supposée, vérifiable par la suite. Cette remarque peut être illustrée par une référence à Assogba, en page suivante.

En fait, parler de la méthode individualiste, c'est par définition prendre en considération l'individu dans la démarche explicative. Cette dernière n'est complète que dans la mesure où elle se situe au niveau de la *compréhension* des actes et des comportements individuels. Et *comprendre*, c'est mettre en évidence le *pourquoi* et le *sens de ces actes et comportements* (Boudon, 1992a). Le sociologue est alors appelé à bien faire le travail de collecte d'informations nécessaires et suffisantes, à réaliser l'effort de distanciation (la fameuse rupture épistémologique), et enfin à entreprendre une démarche *empathique* incontournable en sciences sociales et que reconnaît explicitement l'individualisme méthodologique. *L'empathie* signifie ici que l'observateur [le sociologue], grâce aux informations dont il dispose sur les éléments composant la situation de l'observé, puisse se mettre à la place de celui-ci et considérer cet acteur-en-situation comme objet extérieur à sa [l'observateur] propre situation. La phase ultime de l'explication du phénomène social est atteinte lorsque l'observateur, pleinement conscient de la situation dans laquelle se trouve l'acteur social, est en mesure de dire que dans les mêmes circonstances ou contextes il aurait peut-être agi de la même manière (Boudon, 1984a et 1979). L'acteur social a donc de « bonnes raisons » de s'être comporté comme il l'a fait. Pour Boudon, rechercher les « bonnes raisons » ou les intentions derrière les comportements des individus est la phase la plus importante dans l'analyse sociologique.¹⁸⁰

Dans cet extrait, la démarche nodale de l'individualisme méthodologique apparaît très clairement. Il s'agit de comprendre ce qui, en amont des actes individuels effectifs et en prenant en compte l'expression cumulative de ces mêmes actes sous forme environnementale et émergentielle, procède d'un choix d'action opéré par chaque agent. Celui-ci est alors considéré comme faisant partie intégrante du phénomène étudié, c'est-à-dire en contexte, ou encore en situation d'agir socialement. Ce que Raymond Boudon propose d'une façon synthétique en écrivant :

[...] La variante de l'IM [individualisme méthodologique] assortie de la TRO [théorie de la rationalité ordinaire] définit un *paradigme*. Il pose que les causes de tout phénomène social résident dans des comportements individuels, que ceux-ci résultent de raisons personnelles et impersonnelles dont on peut en principe vérifier la réalité, et que le dosage des deux types de raisons est paramétré par le contexte.¹⁸¹

Appliquée aux *sessions* musicales, l'explication pourrait paraître simple, voire incomplète. Et l'individualisme méthodologique a – entre autres – souffert de cette taxation de subjectivisme interprétatif, alors considéré comme un obstacle à la valeur empirique des résultats. Pourtant, la description d'une *session* telle celle du 29/10/07 au Castle Pub rend compte d'une systématique sociale particulièrement adaptée aux modalités explicatives de la sociologie compréhensive de Boudon et, plus largement, des stratégies analytico-descriptives de l'individualisme méthodologique. Si l'on observe rigoureusement la structuration sociale d'ensemble, la situation si l'on veut, il semble bien impossible de parler de la *session* sans

¹⁸⁰cf. ASSOGBA, Yao, *La sociologie de Raymond Boudon ; Essai de synthèse et applications de l'individualisme méthodologique*, Laval : Les Presses de L'Université de Laval, 1999, p. 61.

¹⁸¹cf. BOUDON, Raymond, *La sociologie comme science*, Paris : La Découverte, 2010 (coll. Repères n°564), p.113.

incorporer à la description les affections provoquées par les conduites d'agents qui, bien que non participants, n'en constituent pas moins un paramètre contextuel effectivement présent. Dans cette acception, les *sessions* s'intègrent à la situation globale en tant que sphère d'activité certes spécifique, mais aucunement comme composante unique du fait social total. Il y a, à notre sens, une systématique de l'ordre de l'autogestion d'un système téléologique, la *session*, comme évoluant au sein d'une structure d'interdépendance contingente à l'intérieure de laquelle il s'agit de s'adapter à un milieu, de s'auto-réguler, pour maintenir un fonctionnement optimal eu égard aux conditions sociales internes et externes.

Il est nécessaire de prêter ici attention à ce qui, sur un plan systématique plus général, permet de comprendre la façon dont les participants, directs comme indirects, trouvent à devoir composer individuellement avec une situation sociale à chaque fois spécifique, géométrie variable qu'ils ne maîtrisent jamais que partiellement. Le contrôle, en d'autres termes, considéré en amont, envisagé à l'aune de ce qui le motive. C'est-à-dire que nous ne définirons pas ici comment il fonctionne, mais avant tout pourquoi le contrôle reste indispensable.

Comparons à cet effet deux schémas, proposés en pages suivantes. Le premier représente une topographie du Castle Pub tenant compte de la répartition des groupes individuels incluant les participants à la *session* (directs et indirects), ainsi que l'ensemble des clients présents dans l'établissement. Il s'agit, dans ce premier cas, de la *session* du 29/10/07. Le second schéma renvoie à une *session* tenue le 20/01/2008, dans le même établissement. L'organisation graphique est semblable à celle du premier.

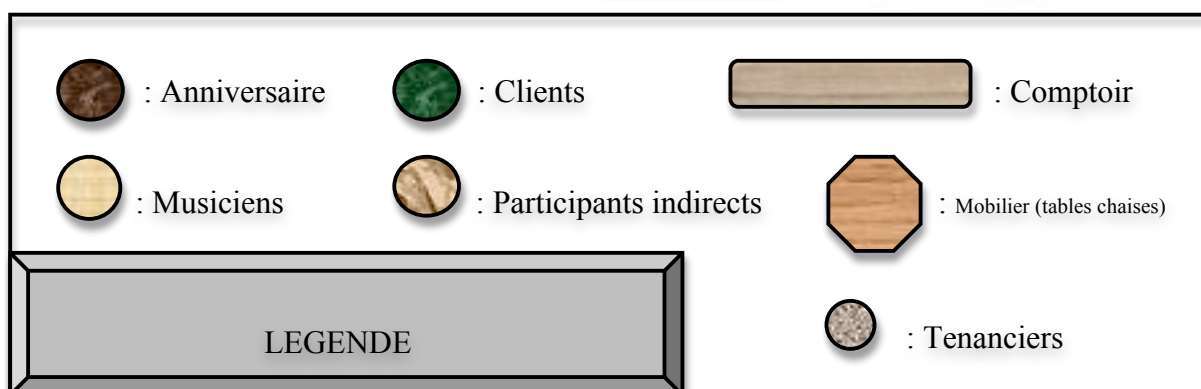
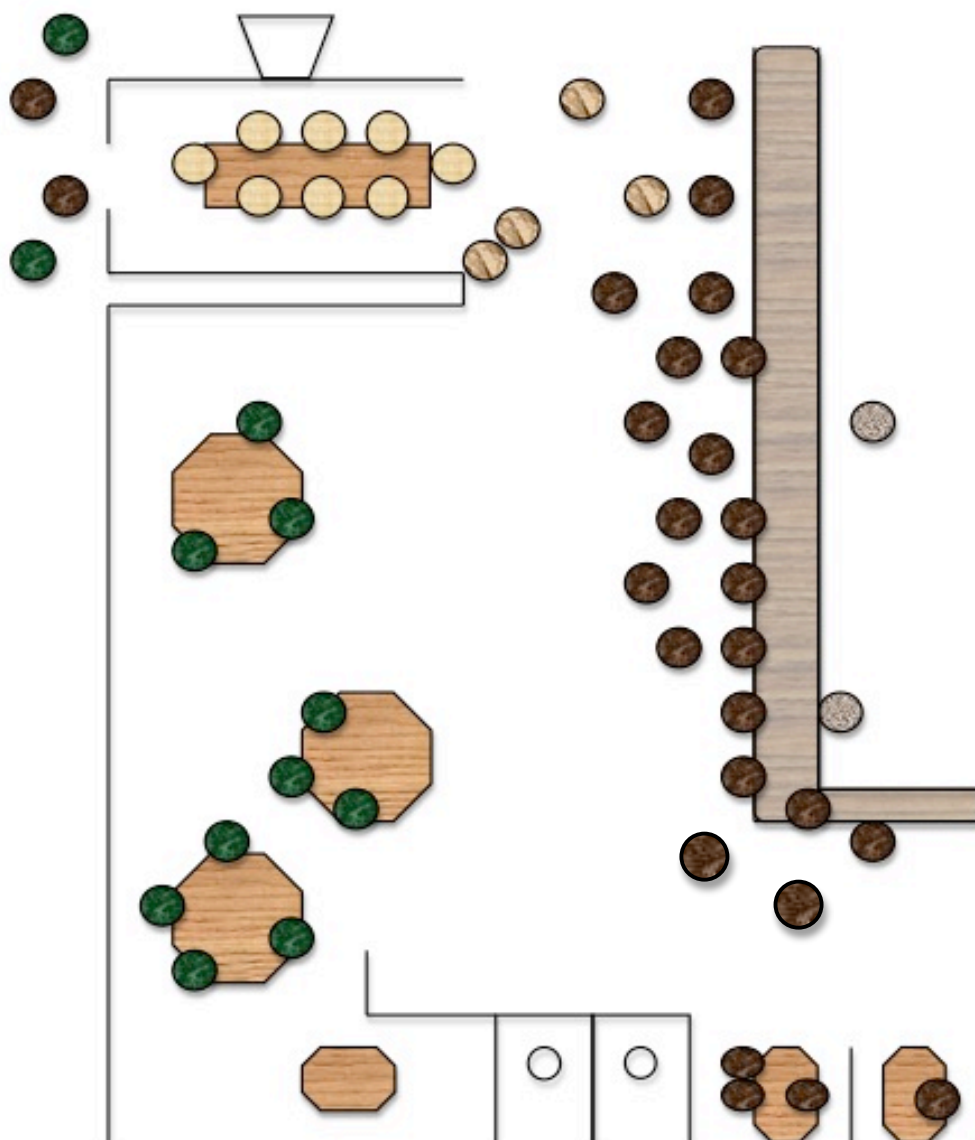


Schéma 7 – Castle pub - 29/10/2007

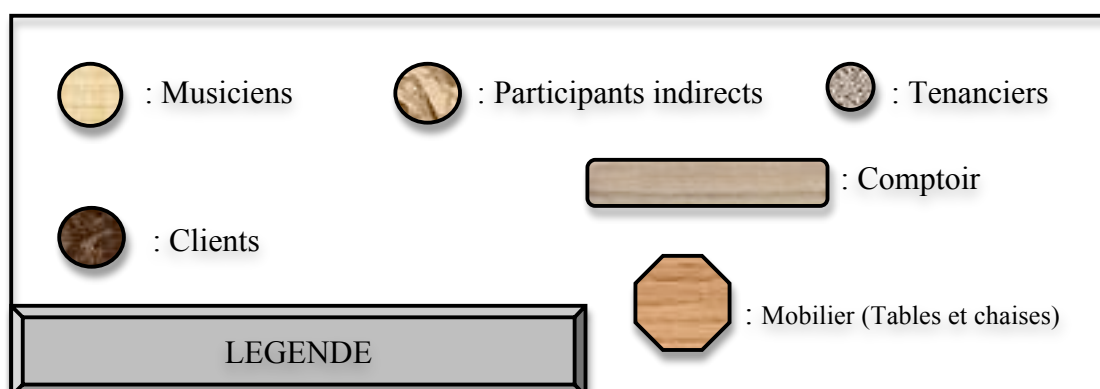
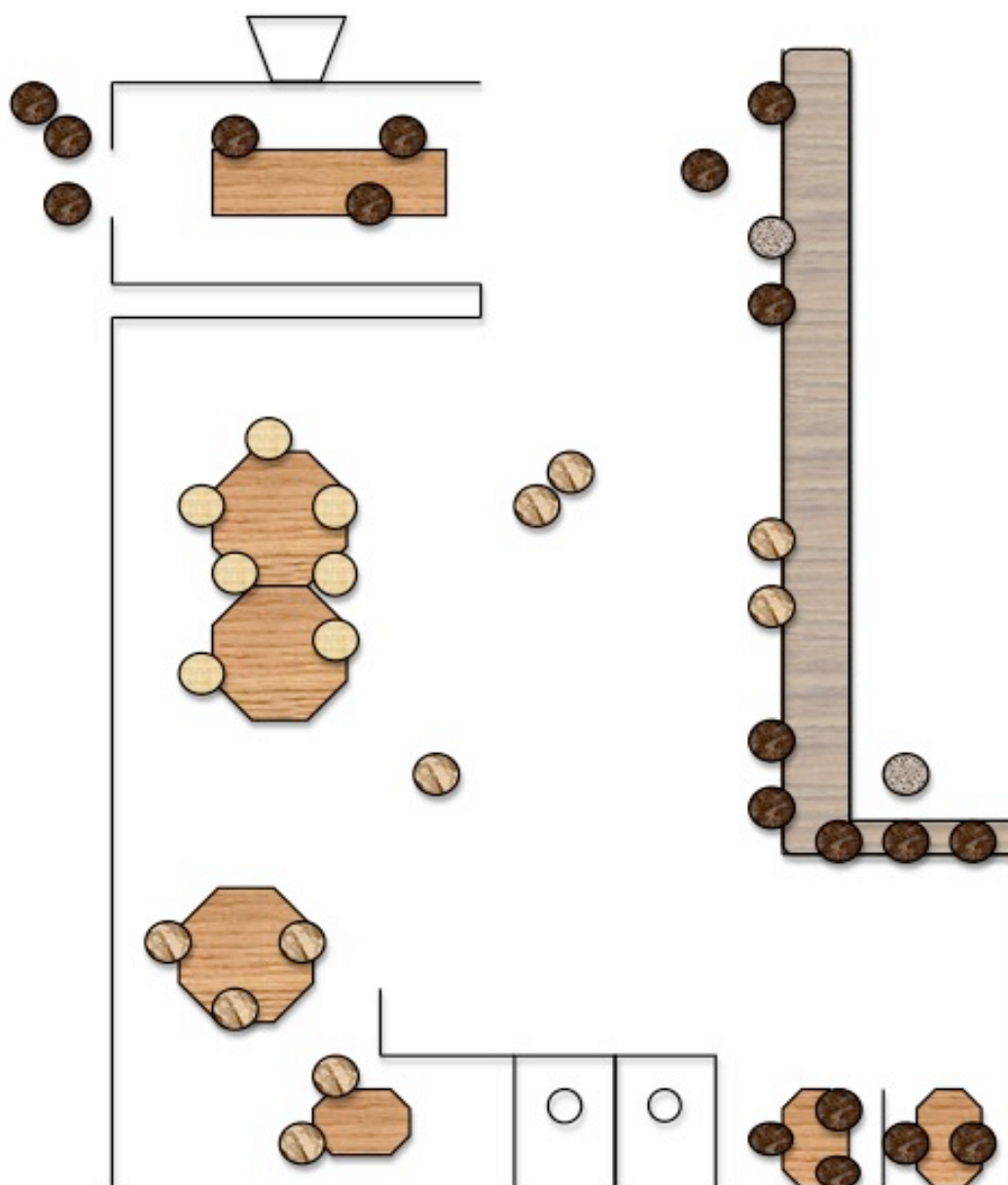


Schéma 8 – Castle Pub - 20/01/2008

D'après ces deux schémas, le différentiel de fréquentation comme la répartition spatiale modulante des groupes individuels révèle combien les processus de coopérativité entre sphères d'activités peuvent être dissemblables, cela même quand le lieu demeure identique. Lors de la *session* du 29/10/07, l'établissement particulièrement fréquenté impose une situation générale beaucoup moins confortable pour les musiciens qui, en comparaison de la *session* de 20/01/2008, trouvent à devoir composer avec un environnement singulièrement invasif. Le volume sonore des convives, leurs comportements, associés au placement peu approprié des participants, ne permet pas à la *session* de prendre une orientation positive.

L'ivresse prononcée d'une partie des clients présents ce soir-là doit également être prise en compte. Et il ne peut être question de défaire cet argument en vertu d'une hypothétique problématique de l'anecdote, ou encore du banal. En *session*, la consommation de boissons alcoolisées est une donnée incontournable, non seulement mentionnée par tous nos informateurs, mais également prise en compte de façon systématique à travers l'ensemble de la littérature relative, fut-elle spécialisée ou "grand public". En ce sens, si les comportements liés à l'alcoolisation de certains participants sont en général tolérés par les autres musiciens, il n'en est pas de même dans le cas des non participants, voire des participants indirects. Nous avons assisté, lors de la *session* du 29/10/07, à des discussions parfois vives entre des participants indirects, venus comme presque tous les dimanches afin d'assister à la *session*, et certains clients trop fortement avinés. Apostrophant, dansant brutalement et sans trop d'équilibre, ces derniers ont fortement contribué à rompre la dynamique qui d'ordinaire opère entre les participants indirects et les musiciens. Or cette dynamique fait partie intégrante de la réussite d'une *session*. Citons brièvement Moloney :

Une *session* vraiment réussie pourrait impliquer que les musiciens éprouvent un réel plaisir devant un haut niveau d'appréciation venant d'une assemblée connaisseuse de non-musiciens.¹⁸²

Le comportement des convives n'a pas laissé place à de bonnes interactions entre les musiciens et les participants non-musiciens. Mais encore une fois, il ne s'agit pas ici d'apprécier. Ce qui compte, c'est de faire ressortir l'efficiencia potentielle d'une multitude d'agents et partant, d'une diversité de motivations, de "bonnes raisons" de se conduire de telle ou telle façon. Osons d'ailleurs rappeler cette vérité de Lapalisse en précisant qu'une *session* dans un pub n'est pas un spectacle en salle, et que les perturbations auxquelles les musiciens

¹⁸²Notre traduction de: « *A truly great session might involve the musicians really enjoying themselves with a high level of appreciation from a sophisticated crowd of non-musicians.* » cf. MOLONEY, Michael, *op. cit.*, p. 203.

doivent faire face ne sont, ne peuvent pas être identiques. C'est là selon nous une nuance des plus essentielles sur le plan de la systématique sociale. L'audience d'un public de concert n'est pas celle d'un pub. Lorsque la première est, en principe, entièrement consacrée à l'écoute musicale, la seconde reste quant à elle inégalement motivée. Mais une nuance plus positive mérite également mention. Ce qui fait la spécificité d'une "audience" de *session* est sa fonction participative. C'est aussi ce qui en fait sa faiblesse, si l'on s'arrête par exemple au cas de la *session* du 29/10/07. Cependant ce type d'extrémité n'est pas courant, en tout cas pas dans les *sessions* du nord-ouest de l'Irlande, et nous n'avons à ce jour assisté qu'à une *session* jugée "mauvaise" par nos informateurs, toujours pour des questions de nature socio-environnementale. Comme si, bien que ne jouant pas ouvertement pour une audience, les musiciens en dépendaient de toutes façons. Rappelons à ce titre notre entretien du 12/08/2007 avec la flutiste Vicky Skelton :

Sans l'audience, savez-vous, ça peut être vraiment très calme. Vous voyez...sans personne pour faire un peu de bruit, pour encourager. [...] C'est...c'est une forme de feedback donc... [...] C'est qu'ainsi vous ne jouez pas pour vous-même, vous jouer pour eux. C'est une forme de communication. Et c'est ça l'idée avec les *sessions*. En *sessions* des gens peuvent venir que vous ne connaissez pas. Ils peuvent venir de n'importe où dans le monde et jouer. Et vous pouvez quand même communiquer avec eux en jouant. C'est pareil avec l'audience, on peut communiquer.¹⁸³

Cette dernière remarque se trouverait aisément illustrée par la situation sociale différente de la *session* du 20/01/2008. À cet effet, il ne s'avère pas intéressant de simplement comparer les deux cas de *session* en réduisant le différentiel à l'absence ou à la présence des invités de l'anniversaire. C'est bien entendu une différence notoire. Mais elle ne suffit pas à expliquer une situation beaucoup plus complexe dans les faits, celle des rapports dynamiques entretenus par les musiciens et leur environnement social.

En se penchant sur le second schéma, il est possible de constater que la *session* cette fois-ci n'est structurée ni géographiquement, ni socialement de la même façon. Les musiciens se trouvent à l'épicentre d'un espace qui, immédiatement après, se constitue des participants indirects, et après seulement, des clients non participants.

¹⁸³Notre traduction de : « *Without the audience, you know it might be kind of fairly dead. You know...without the people giving a little bit of roaring, shouting, [...] You know it's, it's kind of feedback so...[...] Because then you're not playing for yourself, you're playing for them. It's kind of communication. And, that's the think with the sessions. In sessions people can come in and you don't know them, and they could be from anywhere in the world and playing, you can still communicate with them while you're playing, and...so with the audience you can be communicating.* », Vicky Skelton, entretien du 12/08/2007 à Drumkeeran, région de Leitrim.

On pourrait réduire cette configuration spatiale comme suit :

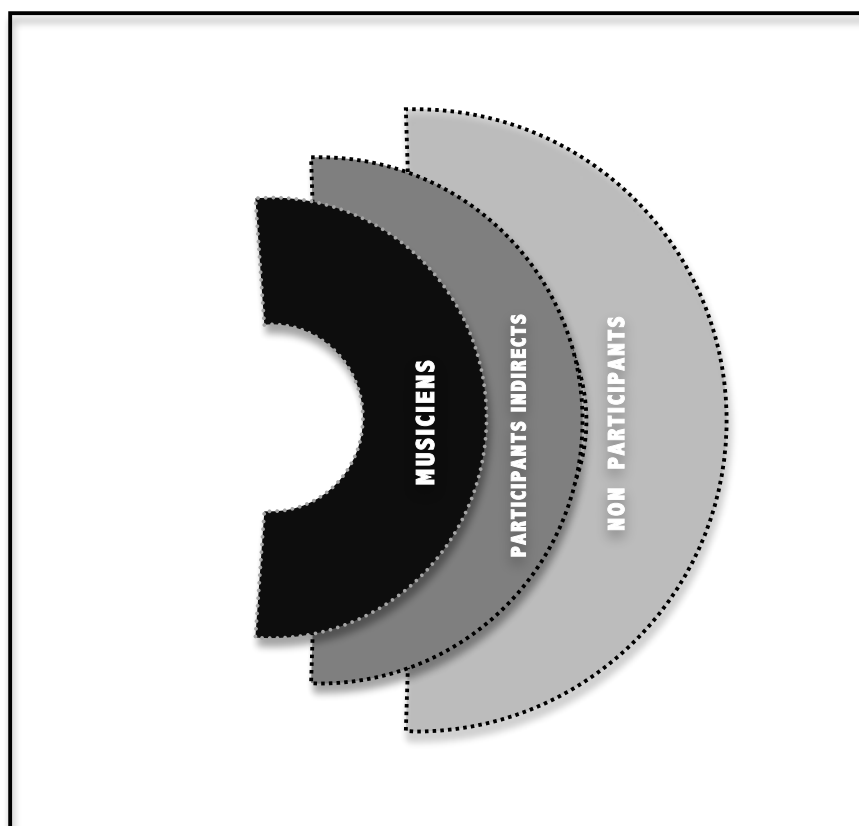


Schéma 9 – Position des musiciens dans l'espace du Castle pub le 20/01/2000

Précisons dès à présent que cette configuration est conforme à ce qui constitue les *sessions* régulières du Castle Pub. D'ordinaire, le pub n'est en outre pas plus fréquenté que ce que laisse penser le schéma de la page 103. C'est d'ailleurs pour cette raison, d'après Michael O'Brien, que le tenancier a décidé de mettre en place une *session* régulière. Il espérait par cet intermédiaire, relancer son activité commerciale¹⁸⁴. Toujours est-il que par cette fréquentation relativement faible, les *sessions* disposent d'une situation favorable à l'expression des interactions, qu'il s'agisse d'interactions internes, ou que l'on se place du côté des rapports entre les musiciens et les participants indirects. Quant aux non participants, on peut dire que le choix leur est donné de rester plus ou moins à proximité des musiciens. Personne, dans une telle configuration, n'est supposé gêner personne. En outre, dans un cas de figure comme celui de la *session* du 20/01/2008, il faut envisager une possibilité pour les participants directs et les non musiciens faisant partie de l'audience, de manifester – la plupart du temps de façon

¹⁸⁴Malheureusement pour lui, le Castle Pub est désormais fermé.

indirecte et dissimulée (*cf.* Moloney) – leur éventuel mécontentement en cas de mauvais comportement de la part des non participants.

Approfondir la description n'est pas utile à ce stade, principalement dans le sens où les deux *sessions* abordées dans cette partie offrent selon nous deux pôles situés chacun à une extrémité de ce qui peut être rencontré dans le cadre d'une *session* en pub. Celle, relativement peu souhaitable, du 29/10/07, renvoie à un cas presque idéaltypique de mauvaise *session*, lorsque celle du 20/01/2008 propose un exemple de configuration représentative de ce qui constitue l'ordinaire d'une bonne *session*. Les deux en revanche permettent de porter l'accent sur l'inscription des musiciens dans un complexe social composé de groupes individuels avec lesquels il s'agit d'être en mesure de, disons, coopérer. Les musiciens sont ainsi immergés dans un environnement social, mais également géospatial, dont la structure influe toujours, d'une façon ou d'une autre, sur le déroulement plus spécifique du fait musical. Ce qui conduit nécessairement à s'interroger sur les modalités déployées afin de gérer, en toutes situations, le bon déroulement de la *session*. Il faut donc parler d'un système de contrôle pour les interactions, d'une forme d'auto-organisation, garante d'un fonctionnement optimal pour l'organisme relativement fragile que constitue une *session* de musique.

2.2. Codage et contrôle des faits interactionnels : l'*etiquette*

Pour l'observateur non averti, une *session* de musique traditionnelle dans un *pub* peut sembler chaotique et désordonnée : les pièces semblent apparemment entonnées dans le plus grand des hasards, sans raison particulière ; certains musiciens peuvent ne pas se joindre au jeu, mais par contre se lancer dans des sujets de conversation apparemment sans liens avec la musique ; et certains *punters* (i.e. non-musiciens) peuvent, à n'importe quel moment, pousser des cris inarticulés qui pourraient être interprétés comme des encouragements. Il est aisé de penser que n'importe quel type de comportement est acceptable. En réalité, la *session*, comme toute forme de discours social ou artistique, est gouvernée par un réseau complexe de règles implicites.¹⁸⁵

Dans le cadre de *sessions*, la question d'efficience d'un ensemble évolutif de normes sociales sensées prescrire autant de "règles" afférentes aux conduites individuelles et/ou interindividuelles à adopter en fonction de *n* situations possibles est essentielle à notre propos. Ces règles implicites assurent en effet l'entretien d'une forme d'équilibre socio-musical sans lequel aucune *session* ne saurait être viable et partant, totalement réussie. Si l'on tient compte de la nature intrinsèquement complexe de chaque événement, il apparaît que pour bien se dérouler, toute *session* devra être en mesure d'intégrer les interactions nombreuses dont elle s'avère susceptible de faire l'objet. Du point de vue de la problématique soulignée dans le chapitre précédent, comme de celui de la méthodologie, cet ensemble de règles se révèle donc fondamental. En outre, il y a là un atout stratégique majeur en ceci qu'il permet, par l'observation *in situ* ainsi qu'à travers des entretiens orientés dans cette direction, de recueillir un corps de données offrant un accès direct comme indirect à l'observation ainsi qu'à la compréhension, au sens de l'individualisme méthodologique, des dynamiques sociales sous-tendant chaque *session*.

On pourrait parler, avec Mohamed Cherkaoui, d'une forme de coopération entre différentes « sphères d'activité douées de logiques autonomes ou intrinsèques »¹⁸⁶. La structure d'interdépendance chère à Boudon. Et l'existence d'un système normatif en grande partie observable donne selon nous corps à cette structure, à cette coopération qui devient alors préhensible analytiquement. En raison de l'inscription de toute *session* – hormis peut-être le cas des *house/kitchen sessions* – dans un contexte social spécifique, et du fait de l'immersion conséquente des musiciens qui alors deviennent, pour rester dans le langage de

¹⁸⁵Notre traduction de « *To the casual observer, a pub session of traditional music may appear haphazard and undisciplined: tunes are struck up at seemingly random intervals, for no discernible reason; some musicians may not join it at all, but may engage in conversational topics apparently unrelated to the music; and some punters (i.e. non-musicians) may, at unpredictable moments, utter inarticulate cries of what might be encouragement. The temptation is to think that any kind of behaviour is permissible. In reality, the session, like any form of social or artistic discourse, is governed by a complex set of implicit rules.* » cf. CARSON, Ciaran, *Irish traditional music*, Loudon : Ossian USA, [1986], p. 55.

¹⁸⁶CHERKAOUI, Mohamed, *Le paradoxe des conséquences ; Essai sur une théorie wébérienne des effets inattendus et non voulus des actions*, op. cit., p. 17.

l'individualisme méthodologique, des acteurs « situés socialement »¹⁸⁷, cette idée de nécessaire coopérativité entre sphères individuelles devient importante si l'on tient compte de l'intérêt qu'ont tous les individus présents à éviter toute forme d'effets agrégatifs indésirables. Du point de vue des participants comme des autres, mieux vaut, dit simplement, que tout se passe bien. Chacun doit ainsi concourir par ses propres actes à la formation d'une coopération interindividuelle fondée sur un principe dynamique à résultante collective que l'on pourrait désigner comme stratégie de "bonne entente".

D'un point de vue définitoire, une partie de nos informateurs – musiciens et participants indirects – ainsi qu'un certain nombre d'ouvrages évoquant cette forme de stratégie, désignent cette nécessité de normalisation interne de la *session*, d'auto-régulation ou encore de « contrôle » selon les dires de Seamus Duignan¹⁸⁸, à travers la notion d'*étiquette*¹⁸⁹. Ce qui rend par ailleurs l'expression pertinente sur un plan culturel. Quel que soit le signifiant utilisé pour incarner ladite expression, l'exigence de normalisation interne de l'événement doit être nécessairement intégrée aux paramètres composant le complexe dynamique global que constitue la *session*, sa fonction pour le moins essentielle consistant alors à produire une forme de « dispositif de régulation interne »¹⁹⁰.

Ce qui fait de l'étiquette un objet permettant d'apporter une médiation efficace entre l'observation scientifique du musical et celle du social *stricto sensu*. Car si l'analyse de la musique d'un point de vue systématique offre, par l'intermédiaire notamment d'une prise en compte du niveau neutre de la tripartition sémiologique, une appréhension relativement fiable du musical sur un plan scientifique, la paramétrisation de ce qui relève de l'étude de phénomènes d'ordre social pose toujours un problème de validité. C'est que les « contraintes empiriques de l'interprétation »¹⁹¹ n'imposent pas le même type d'exigences en contexte sociologique qu'elles ne le font en situation d'analytique musicale par exemple. Elles ne sont en tout cas pas les mêmes que celles imposées par les analyses immanentes développées par Molino et Nattiez au sujet de la musique – entre autres formes symboliques.

S'il est certain que l'immixtion des faits musicaux et sociaux résiste à tout découpage trop strict, il n'en apparaît pas moins que par le biais analytique de l'étiquette, il est théoriquement

¹⁸⁷cf. Alain Laurent citant Boudon (LAURENT, Alain, *L'Individualisme méthodologique*, Paris : PUF, 1994 (Que sais-je n° 2906), p. 113).

¹⁸⁸Notion proposée lors de l'entretien du 11/08/2007, à Drumkeeran (région de Leitrim).

¹⁸⁹Nous optons à partir de là pour une traduction en français, soit pour le terme étiquette.

¹⁹⁰LE MOIGNE, Jean-Louis, *La modélisation des systèmes complexes*, Paris : Dunod, 1999, p. 59.

¹⁹¹SARDAN, Jean-Pierre Olivier de, *La rigueur du qualitatif ; Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-la-neuve : Academia Bruylant, 2008 (coll. Anthropologie prospective n°3).

possible de disposer d'un point de contact plausible¹⁹². L'étiquette est, ajoutée à l'analyse immanente de la trace sonore, la fameuse « interface » dont l'importance sur le plan de la problématique comme de la méthodologique est mentionnée dans le chapitre deux. Autrement dit, les rapports objectifs entre les faits musicaux et leur inscription dans un système social distinct transparaissent clairement à travers le processus d'équilibration dont la géométrie, quoique variable, est souvent fonction de l'étiquette. Observer attentivement le comportement de cette étiquette permet donc, *a priori*, de disposer d'un angle de vue suffisamment large pour cerner un nombre globalement satisfaisant de corrélations socio-musicales.

À cet égard, une tentative d'illustration a déjà été faite par Ciaran Carson¹⁹³. L'auteur propose un guide pour apprendre à bien se conduire en *session*. Quoique réductrices, les données que son travail met au jour fournissent une vision simple et générale de l'étiquette. Il propose de la définir selon quatre points principaux pouvant être résumés comme suit : **1)** les règles relatives à l'usage d'appareils d'enregistrement audio, vidéo, ainsi que d'appareils photographiques, s'appliquant aux touristes comme aux autochtones ; **2)** la manière la plus convenable d'applaudir pendant la *session*, que ce soit à l'intérieur ou entre les morceaux ; **3)** comment ne pas nuire à la tranquillité des musiciens, comment leur témoigner de la reconnaissance, ce quelle que soit leur réaction au dit témoignage ; et **4)** respecter l'espace réservé aux musiciens.

Ci-dessous et en page suivante, le détail des quatre cas mentionnés¹⁹⁴.

- 1- Problème(s):** L'utilisation d'appareils voués à l'enregistrement sonore ou vidéo des *sessions* est un phénomène en pleine expansion. Qu'il s'agisse d'étudiants en ethnomusicologie, de touristes ou simplement de musiciens désireux d'accroître leur répertoire musical, tous doivent comprendre (c'est Carson qui parle) que la présence d'un tel type de matériel peut être particulièrement dérangeante pour les musiciens.

Règles et solutions : éviter d'avoir recours à la caméra, généralement ressentie par les participants comme une violation de leur vie privée ; toujours demander la permission pour enregistrer une performance ou prendre des photos et proposer d'envoyer des copies aux individus concernés (ne pas attendre de permission pour enregistrer ou photographier constitue une violation de même ordre que l'usage du caméscope).

- 2- Problème(s) :** Des applaudissements inopportuns peuvent avoir des conséquences néfastes sur la musique, surtout quand le non-musicien ne suit pas convenablement la pulsation.

Règles et solutions : Traditionnellement les applaudissements sont tolérés, mais lorsque discrets et placés au bon moment¹⁹⁵. Ce qui est considéré avec bien plus de respect en *session*

¹⁹²« [...] un texte anthropologique ou sociologique se doit d'être rigoureux, car sinon nous renoncerions à toute prétention scientifique, et se situe pourtant dans un registre de l'approximation, car la véridicité de nos assertions ne peut se prétendre vérité et relève plutôt de la plausibilité. » cf. SARDAN, Jean-Pierre Olivier de, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹³CARSON, Ciaran, *op. cit.*, pp. 55-58.

¹⁹⁴Ici encore sous forme résumée.

réside dans la faculté d'un non-musicien à encourager les participants par de petites interjections convenues, de type onomatopéique, comme "*yelp* !", "*whoops* !", ou lexicales, à l'instar de "*nice* !", "*lovely* !" et "*good men* !". Ces interjections, si elles sont bien placées, constituent la preuve du degré de connaissance des non-musiciens et fournissent un terrain propice aux interactions.

- 3- **Problème(s)** : Bien que résultant de dispositions amicales de la part des non-musiciens, tout témoignage de sympathie n'est pas automatiquement apprécié par les participants. Les musiciens, lors d'une *session*, ne jouent pas pour un public et n'attendent rien d'autre que du respect et de la tranquillité.

Règles et solutions : Une des meilleures façons selon Carson d'offrir aux musiciens un témoignage de gratitude est de leur offrir un verre. Ce faisant, l'usage accorde sa préférence au client qui n'interpellerait pas directement les musiciens pour savoir ce qu'ils souhaitent, mais s'adresserait plutôt au tenancier pour lui signifier son intention d'offrir une tournée. C'est ce même tenancier, jouissant d'un statut particulier auprès des participants, qui entretiendra les musiciens de l'origine de la tournée. Enfin, la règle impose également que le destinataire une fois identifié n'escompte aucune redevabilité de la part des musiciens (alors destinataires), qui signaleront l'appréciation du présent par des gestes d'approbation tels que lever le verre en sa direction.

- 4- **Problème(s)** : Le dernier point que souligne Carson est de loin le plus important. Il s'agit, quelle que soit la configuration du lieu, de ne pas pénétrer arbitrairement l'espace réservé aux musiciens. Le cas le plus fréquent concerne les places assignées aux participants réguliers. Si une chaise (par exemple) est réservée à un musicien habitué du lieu, et que ce dernier est absent à ce moment précis, cela ne signifie en aucune façon que l'emplacement est disponible. Bien au contraire. Les musiciens attachent une grande importance à leur "territoire". Violer ce territoire entraîne des conséquences pouvant aller jusqu'aux rapports physiques. Bien que cette extrémité soit assez rare, s'asseoir sans permission génère toujours de mauvais rapports, le plus souvent verbaux.

Règles et solutions : Le "territoire" des musiciens est du domaine privé par excellence. Carson semble penser qu'un non-musicien, en particulier touriste, ne doit jamais s'asseoir à côté des participants (même s'il y a beaucoup de place). Le moyen le plus sûr de ne pas déranger les musiciens est de se mettre à distance, et de considérer que leur musique n'est pas destinée à être écoutée, et encore moins jugée. Se mettre au comptoir, discuter et boire un verre en appréciant "du coin de l'oreille" l'ambiance sonore est une bonne manière de servir la *session*.

Dans ce même ouvrage, Carson ne s'intéresse pas directement aux règles afférentes à la musique, et, plus largement, à celles s'appliquant aux musiciens. Si cette omission semble en partie pertinente tant il ne semble pas sérieux de vouloir résumer en quelques lignes – l'ouvrage de Carson est court – une réalité musicale complexe¹⁹⁵, il reste néanmoins utile d'élargir l'analyse à un paramètre dont l'influence exercée sur les musiciens en *session* apparaît majeure. La méthode employée par l'auteur révèle toutefois une démarche descriptive

¹⁹⁵Carson fait à ce titre un rapprochement avec la tradition occidentale savante, lorsque l'auditoire d'un récital applaudit avec retenue à la fin de chaque pièce. Cette règle pourrait également être comparée au code des amateurs de concerts Jazz, qui se font fort d'applaudir chaque fois qu'un musicien vient à bout de son *chorus*.

¹⁹⁶D'une *session* à une autre en effet, en fonction du lieu (régions, villages, *pubs*), de la formation instrumentale, des compétences musicales individuelles, du répertoire, de la nature fortuite ou prévue de la *session*, les conduites musicales diffèrent. Aussi, s'il existe un code pour lesdites conduites, il ne peut être analysé qu'à travers la pratique, c'est-à-dire sur le terrain – d'autant que la question d'un métalangage musical en usage parmi les acteurs culturels reste encore peu abordée.

de type ethnographique qui ne saurait être oblitérée, faute de ne pas tenir compte d'une partie essentielle de l'étiquette référant aux règles que la pratique, idéalement, impose à l'entité groupale mais néanmoins hétérogène constituée par les non-musiciens. Il faut donc tout en conservant les propositions de l'auteur, s'attacher à les approfondir pour les optimiser.

Face à l'inévitable caractère temporel d'une *session*, les normes composant l'étiquette proposent donc un certain nombre de solutions permettant de gérer diverses situations dont la nature pourrait engendrer un déséquilibre plus ou moins important de la structure de l'événement et partant, de sa stabilité globale. Aussi, afin de cerner cette idée de contrôle, convient-il d'approfondir la description des interactions qui, dans les faits, en commandent la nécessité.

2.2.1. Interactions sociales : aspects génériques

La spécificité sociologique d'une *session* tient dans le fait qu'au cours de chacune d'entre-elles, différents "groupes individuels" engendrant autant de faits sociaux (faire de la musique, converser, boire, jouer, etc.) se réalisent au travers de rapports interactionnels constants. Ces groupes ne doivent pas être vus comme des entités closes et hermétiques. Ce qui les caractérise, au contraire, c'est une certaine forme de plasticité, chacun étant dans ce sens libre de passer sans cérémonie d'une situation de groupe à une autre. Un musicien par exemple peut arrêter momentanément ou définitivement de jouer pour aller fumer une cigarette, commander une tournée, discuter, satisfaire un besoin naturel. Untel, bien connu et aperçu au comptoir, qui jusqu'alors ne musiquait pas, peut être invité à se joindre au groupe pour interpréter quelques pièces du répertoire. Enfin un autre, reconnu pour son habileté de chanteur, sera convié à interpréter quelques pièces. Il crée ainsi une atmosphère plus calme au cours de laquelle les musiciens en profitent pour prendre du répit. Pour ce dernier exemple, Michael Moloney fournit d'ailleurs un témoignage intéressant :

Quand des chanteurs sont présents lors d'une *session* de musique on leur demande souvent de chanter. Le fait de chanter change la nature de la *session* par le besoin de discipline des clients et des musiciens. [...] Quand le chant s'arrête la musique peu reprendre et la dynamique régulière de la *session* est réintégrée. Beaucoup de musiciens aiment entendre quelques chants au cours de la *session*. Cela permet de "décompresser" et la variété est une bonne chose.¹⁹⁷

¹⁹⁷Notre traduction de « *When there are singers present at a music session they are usually asked to sing. The act of singing changes the nature of the session by the calling to order of the participants and the audience. [...] When the singing is done the music will start again and the regular dynamics of the session will be re-established. Most musicians like to have a few songs sung in the course of a session. It "helps to break it up" and variety is a good thing* », cf. MOLONEY, Michael, *op.cit.*, pp. 224-225.

La divisibilité de la *session* en groupes sociaux dichotomiques et figés (musiciens/non-musiciens ; patrons/musiciens ; bon client/mauvais client, etc.) apparaît ainsi en contradiction formelle avec la nature plutôt plastique de l'événement durant lequel rien ne semble immuable ni toujours prévisible. Au centre de cette géométrie variable, l'individu est en ce sens libre de choisir sa conduite, le rapport à l'ensemble fonctionnant d'abord et avant toutes choses sur la somme *hic et nunc* des conduites individuelles¹⁹⁸. Pour que ces dernières ne viennent pas rompre l'équilibre interactionnel groupal duquel les *sessions* sont faites et dépendent, il devient ainsi nécessaire d'observer un certain nombre de conventions, de règles¹⁹⁹ plus ou moins explicites, dont la principale fonction sera d'assurer au besoin le contrôle de l'événement.

Pour illustrer cela, il est intéressant de prolonger la précédente citation de Moloney :

Si un chanteur est trop ambitieux ou qu'il y a trop de chants ou de chanteurs, le déroulement de la *session* peut être terriblement affecté, parfois avec des résultats négatifs. Les performances peuvent toutes s'arrêter en même temps *et la session, dans le pire des cas, peut s'interrompre complètement* [souligné par nous].²⁰⁰

Il transparaît ainsi que l'équilibre interne d'une *session* peut être fragilisé au point d'entraîner une rupture complète de la dynamique de l'événement, allant jusqu'à la cessation totale des activités musicales – bien que ce cas reste rare. D'ailleurs Moloney, dans sa longue description des *sessions* musicales, revient plusieurs fois sur cette question d'équilibre. Une courte référence permet de le confirmer :

Que cela soit dans le domaine de la production de musique ou des interactions sociales, un comportement individuel inapproprié peut "détruire la *session*"²⁰¹

Le recours à des règles, l'existence d'un consensus offre donc un moyen de maintenir l'équilibre, et c'est en ce sens qu'un paramètre de l'ordre de l'étiquette s'avère fondamental dans le cadre de ce travail. Pour preuve, dans l'exemple de Moloney le chant est d'abord vu

¹⁹⁸Ce qui fait en partie écho à la conception fort éclairante d'une « théorie systémique de la rationalité de l'acteur » proposée par Yao Assogba dans le cadre de son analyse de l'individualisme méthodologique de Boudon (cf. ASSOGBA, Yao, *La sociologie de Raymond Boudon ; Essai de synthèse et applications de l'individualisme méthodologique*, Laval : Les Presses de L'Université de Laval, 1999, pp. 91-93).

¹⁹⁹A titre informatif, le musicien Michael O'Brien refuse de parler de règles, ou encore de normes, et préfère utiliser l'expression "sens commun - *common sense*" (Michael O'Brien, entretien du 31/10/07).

²⁰⁰Notre traduction de « *If a singer is pushy or if there are too many songs or singers, then the flow of the session may be drastically affected, sometimes with negative results. Performing may take over altogether and the session, in the worst of cases, may end completely.* » cf. MOLONEY, Michael, op. cit., p. 225.

²⁰¹Notre traduction de: « *Inappropriate individual behavior, either in the realm of music making or social interaction, may "destroy the session"* », cf. MOLONEY, MICHAEL, op. cit., p. 191.

comme un facteur d'enrichissement potentiel, favorable au déroulement d'une *session* en ce qu'il pourra apporter une orientation différente à l'événement. Chacun peut alors aspirer à chanter, mais à condition qu'il soit invité à le faire. Un bon musicien intervient ou n'intervient pas au cours d'une *session* tandis qu'un participant ignorant les conventions, peut-être justement parce qu'elles sont principalement implicites et nécessitent une certaine forme d'apprentissage, peut à lui seul briser une dynamique et engendrer les effets non voulus exemplifiés par Moloney. Enfin, il reste naturellement à préciser l'éventualité qu'un chanteur mécontent, mais connaissant toutefois les normes véhiculées par l'étiquette puisse délibérément adopter un comportement susceptible de générer de mauvais rapports.

2.2.2. Codage des faits interactionnels

D'après l'exemple de Michael Moloney, l'interaction apparaît donc bien ici en tant qu'active et peut être désignée comme ayant un effet positif dans certains cas et négatif dans d'autres. Et c'est bien là que se trouve l'intérêt majeur d'un paramètre tel que celui de "codage", et parallèlement de "contrôle", puisqu'il s'agit alors de convenir que toute interaction ne peut être désignée comme positive ou inversement négative qu'une fois passée au crible de cet ensemble de principes fondant l'étiquette. La construction ainsi que l'évolution de cet ensemble semblent ainsi en partie conditionnées par les attentes, osons dire esthétiques, de la collectivité qui, de *session* en *session*, affine ses normes aux grés des événements, pour ne pas dire aux grés des interactions. L'étiquette apparaît donc bien ici comme un paramètre analytique central sans lequel il deviendrait difficile de cerner non seulement la nature des interactions mais surtout l'effet que celles-ci, passées au crible du consensus, peuvent avoir sur chacun des participants. Essentiels donc, les principes sur lesquels repose le contrôle du bon déroulement des *sessions* doivent être intégrés aux paramètres composant les analyses à venir. Outre leur réalité de fait sur un plan ethnographique, et parce que celles-ci sont comme il vient de l'être démontré les principales sources permettant de décrire de l'intérieur les liens dynamiques unissant musical et extramusical dans le cadre des *sessions*, leur mise au jour devient à ce stade nécessaire. Cette mise au jour s'avère d'autant plus fondamentale qu'il est désormais possible de disposer de l'outil analytique complémentaire que les réflexions problématiques liminaires avaient dénoncé comme manquant. À travers le système culturel de valeur ainsi constitué par l'étiquette, l'interface escomptée entre la matière musicale – justiciable d'une analyse objective, et sa double inscription aux pôles de l'esthétique ainsi que du poïétique se révèle.

Seulement, une difficulté apparaît. Par son foisonnement même, la masse toujours instable des interprétations endogènes ayant trait à l'étiquette s'avère d'un abord fort délicat, rendant par conséquent difficile toute tentative de découpage en unités et sous-unités paramétriques. Par ailleurs, et puisqu'elle évolue en fonction d'événements contingents, l'étiquette en tant que système normatif de contrôle ne peut pas être étudiée distinctement du contexte immédiat – ou antécédent – dans lequel elle se trouve à chaque fois ré-activée. Cela ne contribue alors pas à rendre la tâche évidente puisque d'une certaine façon la description entre dans le domaine toujours tendancieux de la diachronie. Appréhender l'étiquette nécessite ainsi de tenir compte de son caractère évolutif et variable, ce qui revient à dire qu'il s'avère essentiel de tâcher de définir l'étiquette non de façon péremptoire, mais à partir d'une conception dynamique et intégrative du système auquel elle donne corps. Ne pas tenir compte de cela pourrait entraîner selon nous un risque de cristallisation du schéma descriptif, cristallisation faisant alors d'un complexe processuel dynamique un corps nomothétique aux contours justes mais figés. Une solution à cela apparaît à travers l'établissement d'une grille d'observation comportant plusieurs entrées, dont deux principales.

La première, répondant par ailleurs au problème précédemment mentionné de la diachronie, consiste alors en la détermination d'un corps de règles préexistantes issues de la somme de divers événements déjà rencontrés en *sessions* et ayant, *de facto*, nécessité puis éventuellement déclenché une procédure d'auto-régulation. C'est en ce sens notamment que la description de Carson mentionnée au début de cette partie, bien qu'insuffisante, se révèle bon exemple. Ainsi considérée, l'étiquette est alors appréhendée en tant qu'agrégation progressive d'un nombre n de règles, générées dans le temps, puis intégrées à ce qui pourrait être défini comme matrice idéalisée des conduites. Ainsi l'expression temporelle de cette matrice participe, toujours en temps réel, de l'articulation dynamique des relations interpersonnelles aux contraintes collectives qui dans ce sens, prennent contextuellement l'apparence ondulatoire d'un "flux" dont l'étiquette semble constituer l'axe virtuel. Dans ce cas, une approche de type ethnographique doit permettre en principe d'énoncer autant de règles antécédentes, rendant cette première entrée bien essentielle puisqu'alors elle offre la possibilité d'engendrer une somme non négligeable de paramètres reconnus par les informateurs comme liant de façon décisive la musique à son environnement d'exécution immédiat²⁰². Mais pour aller plus loin que Carson, il s'agit de ne pas restreindre l'observation

²⁰²Précisons en outre que cette procédure de description permet de contourner le problème précédemment soulevé de la prolifération des points de vue étant donné qu'elle offre la possibilité de fixer, en amont, un nombre minimal d'informateurs.

à la seule dimension externe de l'*étiquette* mais bien à l'ensemble des composants de la *session*, incluant donc les musiciens.

La seconde entrée de cette grille d'observation, plus prospective, devra quant à elle prendre en compte de façon intégrative non pas les normes déjà observées, mais bien les différents moyens que l'*étiquette* en tant que crible propose pour gérer les possibles interactions. Si elles n'ont pas encore été observées, ces interactions n'en restent pas moins probables. Et dans ce cas précis, il s'agit alors de tenter de mettre au jour un certain nombre de catégories plus générales relatives aux normes déjà relevées. C'est à travers ces catégories que toute interaction nouvelle se voit alors interprétée, puis ajoutée à la somme préexistante des diverses modalités de contrôle stockées dans l'*étiquette*.

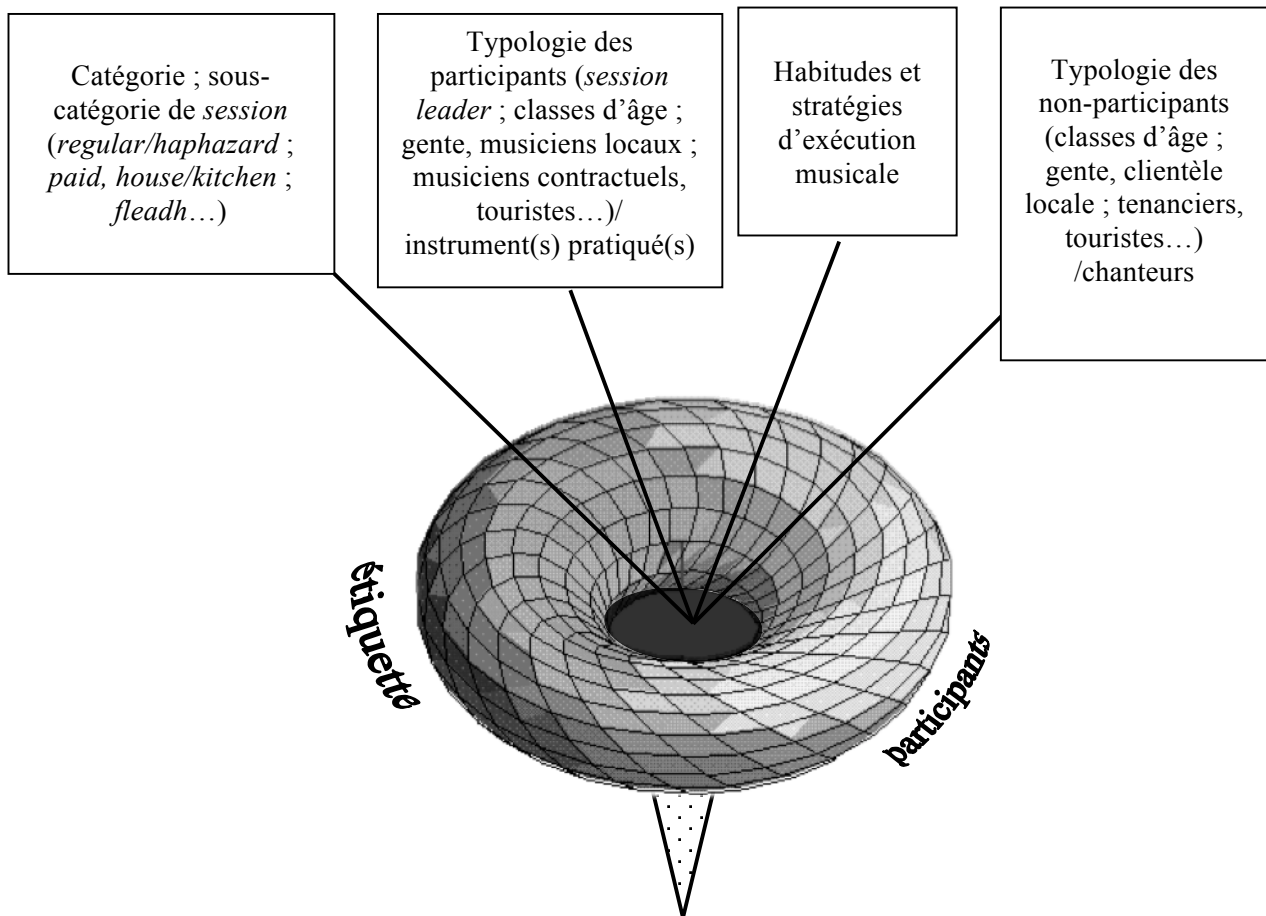
2.2.3. De l'interprétation au contrôle des interactions : l'*étiquette* comme grille appréciative

La mise en place d'une grille de lecture ayant trait à l'*étiquette* ne peut aspirer à être trop générale et doit dans ce sens s'appliquer de façon plus spécifique aux normes en usage parmi les communautés musicales avec lesquelles nous travaillons sur le terrain. Dans ce sens, si un certain nombre de catégories ont pu être érigées, ce n'est qu'à partir de faits reconnus, autrement dit de faits récoltés lors de différents entretiens ainsi que dans le cadre de nos propres observations ethnographiques. À partir de plusieurs enquêtes réalisées lors de différents séjours dans le nord-ouest irlandais, il a été en ce sens possible de discuter de la façon dont l'*étiquette* pouvait être définie par nos informateurs. La conduite des entretiens s'est dans un premier temps faite en interrogeant les musiciens au sujet de leur vision eu égard à la pertinence même du concept, pour s'orienter par la suite vers une tentative de déclinaison des différentes normes que les informateurs pensaient pouvoir attribuer à l'*étiquette*²⁰³.

À partir du regroupement typologique d'un ensemble de paramètres définitoires opérant selon nos informateurs à la genèse de toute *session*, ainsi qu'à partir de l'association des différentes règles engendrées par ces mêmes paramètres, il devient possible de proposer un schéma²⁰⁴ (en page suivante).

²⁰³Les données récoltées proviennent des entretiens suivants : Michael O'Brien (31/10/2007) ; Seamus Duignan et Bernadette O'Donnell (11/08/2007) ; Bernadette O'Donnell (22/01/2008) ; Vicky Skelton (12/08/2007 et 21/01/2008) ; Maria Keaney (16/02/2010).

²⁰⁴Les abréviations figurant sur le schéma renvoient aux informateurs ayant proposé, ou simplement validé une, voire plusieurs des normes observables. À cet effet, dans le but d'optimiser l'espace, le nom de Michael O'Brien se trouve remplacé par l'abréviation MOB, Vicky Skelton, par VS, Seamus Duignan, SD, et Bernadette O'Donnell par BOD. Maria Keaney par MK. Enfin DV signifie Damien Verron, et se trouve suivi de C pour "confirmé", lorsqu'une observation ethnographique en lien avec l'*étiquette* s'est trouvée confirmée par nos informateurs, ou de AC, lorsqu'une proposition n'a pas été officiellement validée.



PARTICIPANTS via PARTICIPANTS	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Hiérarchie des statuts sociaux en fonction de l'âge et des compétences musicales des participants (DVC) ✓ Différences statutaires en fonction du sexe (DVAC) ✓ Modulation du respect de la hiérarchie des statuts applicables aux participants en fonction de la catégorie de <i>session</i> (VS) ✓ Respect des normes de jeu en vigueur – principalement répertoire, choix du mode et de la vitesse d'exécution (MOB ; VS ; SD ; BOD ; MK) ✓ Contrainte géospatiale et situationnelle d'écoute (MOB ; VS ; BOD ; SD ; MK) ✓ Contraintes liées à l'<i>instrumentarium</i> (limitation du nombre de certains instruments ; prescription de certains autres) (MOB ; VS)
NON-PARTICIPANTS via PARTICIPANTS	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Respect du territoire des musiciens (MOB) ✓ Pas de contact physique avec les instruments – voire l'instrumentiste (VS) ✓ Modération de l'environnement sonore extramusical – respect de l'entre-audibilité des musiciens (MOB ; VS ; SD ; MK ; BOD) ✓ Demande d'autorisation pour enregistrer, filmer, prendre des photos (DVC) ✓ Possibilité de chanter à condition d'être invité à le faire, et de ne chanter qu'une pièce – sauf indication contraire (BOD ; SD) ✓ Silence complet en cas de chant, ou antiphonie discrète (MOB ; VS ; SD ; BOD)

Schéma 10 – L'étiquette comme grille de lecture des faits interactionnels

La meilleure façon d'utiliser la grille de lecture ainsi élaborée consiste à isoler un ou plusieurs paramètres afin d'en mesurer les effets²⁰⁵. Il est à ce titre possible de donner un exemple d'interaction ciblée dont les éléments générateurs sont empruntés à Vicky Skelton²⁰⁶.

Interrogée au sujet de l'existence d'un certain nombre de codes sociaux dont le respect ou inversement, l'irrespect, pouvaient nuire au bon déroulement d'une *session* ainsi qu'à la qualité de la musique produite, Vicky Skelton vient rapidement à signaler un précédent relatif à la catégorie *paid session*²⁰⁷. Dans cet exemple, Vicky commence à introduire son propos en évoquant le cas d'une *session* au cours de laquelle elle intervient en tant que musicienne contractuelle²⁰⁸. Contactée par les tenanciers de l'établissement où l'événement doit avoir lieu, Vicky se voit confiée la fonction de *session leader*. Cette fonction engendre principalement une contrainte de gestion du bon déroulement de la *session*, impliquant entre autres d'être en mesure de contrôler le choix des pièces à interpréter au cours de l'événement. Ce choix, selon Vicky Skelton, doit en outre être fait non en fonction de ses goûts personnels mais en fonction des compétences de l'ensemble des participants présents dans le cadre de la *session*, afin notamment de préserver la fonction collective de l'événement. Lors de la *session*, l'apparition d'un musicien irrespectueux de ce type de conventions s'est rapidement trouvée à la genèse d'interactions aux effets jugés négatifs par Vicky Skelton. D'après cette dernière, la perte de contrôle subie est apparue dès lors que le musicien n'a plus souhaité tenir compte des principes régissant la conduite de la *session*, et plus précisément des normes liées au choix ainsi qu'à l'introduction des pièces, alors tacitement confiés à Vicky. Utilisant la notion de *feedback*, celle-ci confie qu'en réaction à ce comportement spécifique, le non respect de son statut de *session leader* se matérialise d'un point de vue musical à travers une augmentation tangible de la vitesse d'exécution²⁰⁹. De cet exemple simple, il devient possible de produire un schéma permettant d'observer de façon concrète un premier cas d'interaction dont la conséquence s'avère affecter la production sonore de façon directe (schéma en page suivante).

²⁰⁵Encore une fois, il convient de mentionner que paramètres et effets ne peuvent être envisagés qu'à partir de faits avérés, c'est-à-dire obtenus auprès des informateurs, ou éventuellement observés sur le terrain mais confirmés *a posteriori* par ces mêmes informateurs. La place ne peut être, à notre sens, laissée aux paramètres spéculatifs.

²⁰⁶Entretien réalisé à Drumkeeran, région de Leitrim, le 12/08/2007.

²⁰⁷Il convient de souligner que d'un point de vue général, les informations obtenues dans le cadre des entretiens nous ont été données non de façon systématique, mais sous la forme d'anecdotes.

²⁰⁸L'expression n'est pas de Skelton.

²⁰⁹Vicky Skelton, entretien du 12/08/2007, Drumkeeran, région de Leitrim. Vicky ne mentionne que cette seule affection, ce qui laisse penser qu'aucun autre paramètre n'a été touché dans ce cas.

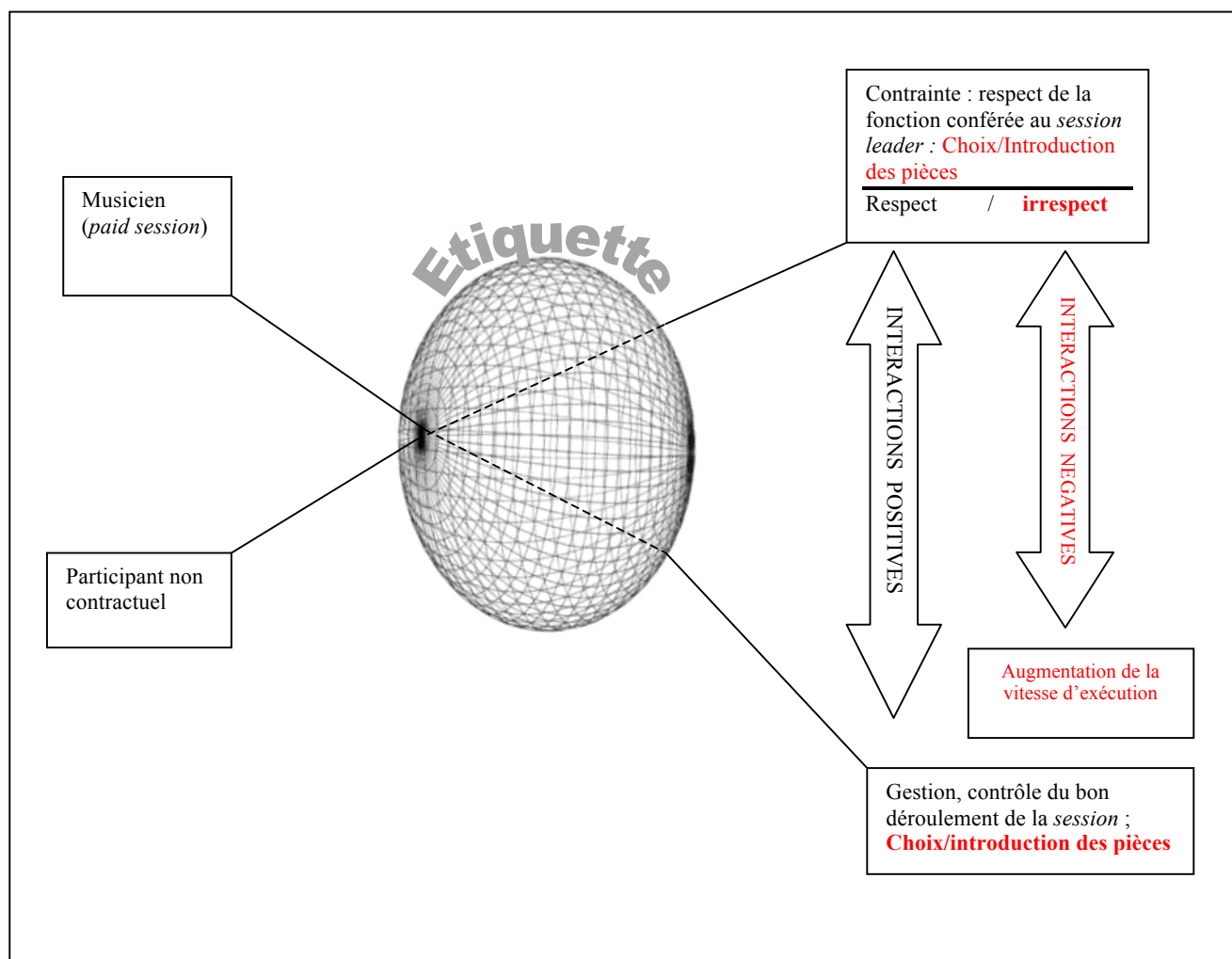


Schéma 11 – Exemple d'interaction négative selon Vicky Skelton

Par le recours à une schématisation de cet ordre, il semble désormais possible d'entreprendre une phase analytique permettant de corréler la description de l'objet musical en tant qu'énoncé performatif aux différents procès interactionnels que l'utilisation de la grille de lecture constituée à partir de l'étiquette permet en partie de révéler. Parce qu'elle englobe une connaissance des diverses prescriptions touchant aux conduites sociales externes ainsi que celles ayant trait aux règles s'appliquant à l'ensemble des participants directs, et parce qu'à travers cette somme même de conventions socio-musicales il devient possible d'observer une grande part des faits interactionnels et conséquemment, d'en mesurer les effets, l'étiquette apparaît bien comme un élément analytique majeur.

3. Synthèse

À dessein d'offrir les outils nécessaires aux analyses et commentaires des deux derniers chapitres, cette troisième étape consistait à poser les fondements définitifs de l'ensemble des données sociales et musicales empruntées à titre de corpus analytique. Dans un premier temps, en raison notamment d'un manque d'informations satisfaisantes en la matière, les principes régissant la musique instrumentale à danser irlandaise d'un point de vue systématique ont été établis. Il est apparu ensuite nécessaire de circonscrire les paramètres analytiques clés, afin de déterminer ce qui, pour le chapitre 4, constituerait la cœur des analyses musicales: les procédures variationnelles d'énonciation. Une réflexion analogue s'est enfin opérée, sur un plan sociologique cette fois, afin de mettre au jour une systématique sociale spécifique aux *sessions*. L'intérêt était alors de décrire le fonctionnement caractéristique de l'ensemble des données sociales retenues, plus loin, à titre de corpus d'ordre sociologique. Ultime étape imposant le maintien d'une disjonction provisoire des faits sociaux et musicaux, ce chapitre de systématique constitue le point de départ des procédures analytiques des derniers chapitres de la thèse.

Chapitre 4 - Analyses

Introduction

L'organisation de cet avant dernier chapitre répond à quatre étapes distinctes. Dans un premier temps, il s'agit de justifier le choix définitif des pièces constituant le corpus musical, ainsi que de délimiter les paramètres d'ordre social que nous choisissons d'examiner pour les analyses comparées ultérieures. Une fois ce corpus délimité, une seconde étape consiste à répertorier l'ensemble des variantes musicales observées dans le cadre des analyses systématiques. L'inventaire est entrepris sur les plans catégoriel et typologique, où un total de 625 variantes est exhaustivement réparti sur un ensemble de 26 pièces. Dans une troisième étape, l'attention se tourne vers les paramètres situationnels retenus. C'est alors le lieu de produire une description s'appuyant sur sept classes de données issues d'observations *in situ*, que nous relierons aux huit *sessions* convoquées pour les analyses. Une quatrième et dernière étape revient enfin à effectuer, sur un plan analytique comparatiste, un croisement de l'ensemble des données participant des deux ordres musical et social de classement.

Le principe aux commandes des analyses est alors le suivant : **1)** comparer entre elles diverses interprétations de pièces identiques, à partir de la mise au jour d'un différentiel dans le traitement variationnel de l'énonciation ; **2)** tenir compte, conjointement, des paramètres situationnels précédemment répertoriés afin d'étudier leur rôle dans le recours aux procédures variationnelles du point de vue de chaque énoncé.

1. Présentation du corpus analytique

Afin de satisfaire au mieux la démarche composite aux commandes de l'ensemble de la présente thèse, le corpus ne saurait se restreindre à la seule musique récoltée. Il doit au contraire s'appuyer sur la prise en compte du rapport systématique et étroit entre les données musicales obtenues par la collecte, et les données socio-environnementales constatées dans le cadre de cette même collecte, traduites à partir d'une lecture s'appuyant sur sept paramètres situationnels clés. C'est donc d'un corpus ethnographique général que nous partons. Toutefois, si l'immixtion des données s'avère cruciale du point de vue de la problématique comme de celui de la méthode, il n'en demeure pas moins nécessaire, pour des raisons de clarté, de dissocier dans un premier temps l'ensemble des éléments en deux sous-ensemble : **1)** Les énoncés musicaux retenus ; **2)** un corps de données d'ordre social, que nous appelons données de situations, révélées par l'observation sur le terrain et sélectionnées en vertu de leur liens étroits avec chacun des énoncés retenus. La musique comme objet neutralisé est ainsi examinée "hors contexte", le contexte quant à lui examiné "hors musique", afin de permettre

par la suite d'opérer l'entrecroisement de l'ensemble des données obtenues. Pour relier, en d'autres termes, la musique aux contextes sociaux contemporains de sa production. L'enjeu de ce début de chapitre est donc fondé sur la délimitation, ainsi que la justification des différents éléments retenus à titre de corpus général.

1.1. Données musicales

Le corpus musical utilisé pour ce travail s'appuie sur un ensemble d'énoncés récoltés dans le nord ouest de l'Irlande, lors de séjours effectués sur le terrain entre 2007 et 2011 (*cf. infra*). Eu égard aux besoins comparatistes de l'enquête, la collecte s'est principalement faite sur la base de pièces interprétées en *session* par le musicien et informateur Michael O'Brien. Sans pour autant exclure des enregistrements la musique des autres participants, les appareils de prise sonore ont été systématiquement approchés au plus près de l'*accordion* de ce dernier, au dessein principal de disposer d'une qualité de prise suffisamment fidèle pour effectuer par la suite des analyses fiables. Un tableau, ci-dessous, offre un résumé des dates et lieux d'enregistrement pour chaque *session* comprenant Michael O'Brien.

LIEU	DATE
Castle Pub ; Manorhamilton, région de Leitrim	29/10/2007
Wynne's Pub ; Drumkeeran, région de Leitrim	30/10/2007
Castle Pub ; Manorhamilton, région de Leitrim	20/01/2008
Wynne's Pub ; Drumkeeran, région de Leitrim	21/01/2008
Harp Tavern ; Sligo (région de Sligo)	16/02/2010
Fordes In ; Drumkeeran, région de Leitrim	18/02/2010
Harp Tavern ; Sligo (région de Sligo)	24/10/2011
Wynne's Pub ; Drumkeeran, région de Leitrim	27/10/2011

Tableau 4 – *Sessions* comprenant Michael O'Brien par date et par lieu

L'ensemble de nos enregistrements de terrain permet de disposer pour ce travail d'un total de 431 pièces, parmi lesquelles peuvent être répertoriés 232 *reels*, 123 *jigs*, 45 *hornpipes*, 23 *songs*, 4 *waltzes*, ainsi que 4 pièces dont la structure, inconnue de nos informateurs, reste encore à définir. L'intérêt d'un tel nombre d'énoncés réside principalement dans l'exigence de comparaison qu'induit une part importante de notre problématique. C'est que la densité du corpus s'est révélée proportionnelle à une nécessité de devoir compter sur un large échantillonnage de pièces récurrentes sans lesquelles, par la suite, les analyses comparatives auraient été moins efficaces, sinon impossibles.

De cette vaste collecte, ont été retenues 26 pièces sur la base d'une approche fondée sur la mise en perspective d'un différentiel dans les catégories et types de variantes empruntées par Michael O'Brien, pour une même pièce, interprétée dans le cours de *sessions* différentes. Soit un principe d'analyse par comparaison. Il s'agit alors d'illustrer l'hypothèse de traces musicales dont la matérialisation serait supposée liée aux procès interactionnels globaux (environnement social, interactions entre les musiciens en cours de jeu, réaction à la configuration spécifique de chaque *session* d'un point de vue géospatial, circonstanciel, etc.).

Les données musicales issues de cette stratégie de sélection par ciblage appartiennent à trois catégories: les *reels*, les *double jigs* et les *hornpipes*. En pages suivantes, deux tableaux comprenant l'ensemble des pièces que nous étudions plus loin, par catégorie, lieu, date ainsi qu'ordre d'apparition dans l'intégralité de la *session* concernée.

Titre de la pièce ou du set	Catégorie	Lieu de la version	Date de la session	Numéro de pièce
<i>The humours of Tulla</i>	<i>reel</i>	Róisín Dubh (Gurteen, région de Sligo)	19/01/2008	pièce 4
		Castle Pub (Manorhamilton, région de Leitrim)	20/01/2008	pièce 21
		Fordes In (Drumkeeran, région de Leitrim)	18/02/2010	pièce 29
		Fordes In (Drumkeeran, région de Leitrim)	18/02/2010	pièce 70
<i>Devanney's goat</i>	<i>reel</i>	Castle Pub (Manorhamilton, région de Leitrim)	29/10/2007	pièce 1
		Castle Pub (Manorhamilton, région de Leitrim)	20/01/2008	pièce 3
		Castle Pub (Manorhamilton, région de Leitrim)	20/01/2008	pièce 25

Tableau 5 – Pièces retenues pour analyses (1/2)

Titre de la pièce ou du <i>set</i>	Catégorie	Lieu de la version	Date de la <i>session</i>	Numéro de pièce
<i>The pipe on the hob (set) :</i>	<i>Jigs</i>	Wynne's Pub (Drumkeeran, région de Leitrim)	30/10/2007	pièce 11 (a ; b ; c)
<i>a : The Pipe on the hob n°1</i> <i>b : Morisson's Jig</i> <i>c : The black rogue</i>		Castle Pub Manorhamilton région de Leitrim)	20/01/2008	pièce 05 (a ; b ; c)
<i>The Tarbolton (set)</i>	<i>Reels</i>	Castle Pub (Manorhamilton, région de Leitrim)	20/01/2008	pièce 24 (a ; b ; c)
<i>a : The Tarbolton</i> <i>b : The Longford Collector</i> <i>c : The Sailor's Bonnet</i>		Harp Tavern (Sligo, région de Sligo)	16/02/2010	pièce 32 (a ; b ; c)
		Harp Tavern (Sligo, région de Sligo)	24/10/2011	Pièce 8 (a ; b ; c)
<i>The plains of Boyle (set)</i>	<i>hornpipes</i>	Castle Pub (Manorhamilton, région de Leitrim)	20/01/2008	pièce 6 (a ; b)
<i>a : The plains of Boyle</i> <i>b : The Boys of Bluehill</i>		Harp Tavern (Sligo, région de Sligo)	16/02/2010	pièce 3 (a ; b)

Tableau 6 – Pièces retenues pour analyses (2/2)

1.2. Données de situation

Lors de séjours sur le terrain, nous avons assisté à un certain nombre de *sessions* au cours desquelles notre travail d'observation et de collecte s'est divisé en deux parties. Une première consistait à effectuer l'enregistrement audio de la totalité de chaque soirée. Une seconde avait pour principe de consigner tout ce qu'il était possible d'observer sur un plan plus spécifiquement social, afin de pouvoir lier l'ensemble de ces éléments dans le cadre plus lointain de la phase analytique de cette thèse. Face à cela, il est essentiel de dissiper toute ambiguïté relative à une éventuelle prédétermination de nos attentes en matière de résultats d'analyse, eu égard surtout aux données de situation récoltées en amont. Bien que les interactions sociales observées dans le cadre des *sessions* aient eu un impact non négligeable sur le choix des énoncés musicaux, il reste à souligner que notre décision d'utiliser uniquement des pièces récurrentes a conduit à sélectionner les pièces à analyser d'une façon presque intégralement soumise au hasard des productions sonores. C'est-à-dire, mais c'est évident, que nous ne pouvions travailler qu'à partir de ce que la collecte nous offrait de récurrent. Nous sommes remontés ensuite, par voie de faits pourrait-on dire, de la musique disponible aux notes de terrain, non le contraire. Ce qui nous semble essentiel du point de vue de la fiabilité de nos données analytiques.

Pour affiner encore les analyses, nous décidons de nous cantonner à un travail sur certaines des pièces récurrentes, non sur l'ensemble, retenues en fonction de l'intérêt tant sociologique que stratégique – vis-à-vis de la méthodologie surtout – de leurs propriétés situationnelles (*cf. supra* pour l'ensemble des énoncés choisis). Après un tel ciblage, la question de décrire les données sociales pertinentes se pose en des termes plutôt simples: comment, ainsi que sur quelles bases, décrire efficacement une "situation d'énonciation" ? Et avant tout, qu'entendons-nous par ce terme ?

Notre conception de la notion de situation est analogue à celle d'Antoine Bourgeau, qu'il est possible de citer, en page suivante, à travers l'article *L'audience de la musique hindoustanie*²¹⁰.

²¹⁰*cf.* BOURGEAU, Antoine, « L'audience de la musique hindoustanie », *ethnographiques.org*, n°11 (2006), [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/2006/Bourgeau.html> [consulté le 8 février 2012].

La situation de performance musicale est caractérisée par la conjonction et l'interaction de trois dimensions de la réalité anthropologique. Le contexte constitue une première dimension, il regroupe la culture (englobante), la tradition musicale et l'occasion musicale proprement dite (Moisala, 1991). La seconde dimension concerne l'environnement de la performance, c'est-à-dire le lieu et son « aura » général qui se dégage du fait de sa fonction et des éléments qui le composent. Enfin, on note la dimension humaine comprenant le ou les musiciens et le ou les spectateurs (dans le sens de personnes en situation de réception de musique pouvant inclure également des musiciens). En anthropologie musicale, ces différentes personnes — constituant les pôles *poïétiques* et *esthétiques* d'une performance musicale — doivent être appréhendées en considérant leurs appartenances identitaires ainsi que leurs comportements : postures, répartition, attentes (conscientisées ou non), dispositions psychologiques, participations musicales et verbales. D'une manière générale, ces différentes dimensions de la performance interagissent et informent constamment la pratique et l'œuvre musicale²¹¹.

Il s'agit là naturellement d'une définition à large spectre qui nécessite de se voir adaptée aux propriétés spécifiques des terrains de recherches. Mais cette tripartition en une dimension contextuelle, une autre environnementale et une troisième dite "humaine", sur laquelle repose la définition de Bourgeau, nous semble suffisamment globale pour être prise en compte. Il faut toutefois préciser que nous accordons notre préférence à la notion de situation d'énonciation, plutôt qu'à celle de "performance". Non pas que nous n'accordions point de crédit à ce concept fertile. De nombreux ouvrages ont en effet suffisamment prouvé sa valeur²¹². C'est bien plutôt pour une raison méthodologique liée à l'objectif de resserrement des analyses sur des cas précis et préalablement circonscrits. L'énonciation, autrement dit, en lieu et place de la performance, permet une prise de vue moins large et partant, plus efficace parce que locale.

Une situation d'énonciation est donc ici entendue en tant qu'échantillon prélevé dans la totalité plus complexe à laquelle renvoie Bourgeau lorsqu'il parle de "performance". Cela nous permet également de disposer d'une mise en situation contrôlable, puisque la prise en compte d'épisodes ciblés évite l'écueil d'une gestion imposant des données trop nombreuses. À ce titre, l'ensemble des situations observées pour les énoncés retenus invite à mettre au jour

²¹¹ cf. BOURGEAU, Antoine, op. cit., p.2.

²¹² Parmi lesquels, par ordre chronologique, on peut mentionner : QURESHI, Regula Bourckhardt, *Sufi music of India and Pakistan: sound, context, and meaning in Qawwali*, Karachi : Oxford University Press, 1986/R2006 ; MOISALA, Pirkko, *Cultural cognition in music ; Continuity and change in the Gurung music of Nepal*, Jyväskylä, Gummerus Kijapaino Oy (« Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja » 4), 1991 ; FELD, Steven ; KEIL, Charles, *Music Grooves*, Tucson : Fenestra Books, 1994/R2005 ; BARRY, David C., *A performance analysis of Irish traditional music sessions in Cork City with special reference to the concept of audience*, Master de musicologie non publié, Université de Cork, 2000 ; LORTAT-JACOB, Bernard ; ROVSING OLSEN, Miriam, eds. « Musique et anthropologie », *L'Homme*, n° 171-172 (2004), Paris : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales ; *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 21 (2008), Genève : Ateliers d'ethnomusicologie.

des redondances quant aux principaux paramètres responsables des interactions. Au delà de points évidents de variance dans leurs déclinaisons locales, ces paramètres peuvent être résumés selon sept grands types²¹³ :

⌘ Configuration géospatiale des lieux ;

L'observation du placement des musiciens au sein de l'établissement où se tient la *session* est fondamentale. C'est d'ailleurs une information soulignée par chacun de nos informateurs. Du point de vue de la qualité des énoncés, la place des musiciens vis-à-vis notamment des non participants est un paramètre essentiel. Elle joue également un rôle actif sur le plan des propriétés d'entre-écoute, ce qui place également la description dans le domaine de la répartition géospatiale interne. Le repérage des paramètres de répartition géospatiale tient ainsi compte de l'environnement externe, ainsi que du placement des participants autour de la, des tables choisies pour passer la soirée. Il est également de principe de prendre note de l'ensemble des données, disons, topographiques, telle que la proximité de zone à plus ou moins grande fréquentation (toilette, comptoir, cour intérieure), dont l'influence sur le confort de jeu des musiciens peut se révéler, ainsi qu'il en est question dans les analyses de ce chapitre, d'une certaine importance.

⌘ Taux de fréquentation de la *session* (fréquentation interne et/ou externe)

Il semble presque évident de compter à titre de paramètre situationnel clé le taux de fréquentation de l'établissement, que l'on se place d'un point de vue externe à la *session* (les non participants et les participants indirects), ou que l'on considère le nombre de musiciens présents au cours de la soirée. De ce nombre dépendent étroitement les qualités environnementales internes et externes dont disposent les musiciens en *session*. Les informateurs interrogés dans cette enquête sont, à ce sujet, unanimes. Trop de participants réduit par exemple les possibilités d'entre-écoute, et partant, d'interactions énonciatives. C'est également source d'un affaiblissement de l'intimité partagée. Quant à la fréquentation externe, un établissement bondée est la plupart du temps à l'origine de difficultés de jeu pour les musiciens. Certains cas de *session* trop fréquentée démontrent à cet effet que ce type de difficulté peut conduire à l'abandon prématuré de la soirée (c'est le cas par exemple de la *session* du 29/10/2007 au Castle pub, nous y revenons plus loin).

²¹³Il va sans dire que dans bien des cas, des recoupements opèrent au niveau des sept paramètres.

⌘ Destination première de la *session* (on se place sur un plan circonstanciel)

Le paramètre de destination première de la *session* se définit par la correspondance entre la catégorie dans laquelle se range la soirée (*session* régulière, spontanée, rémunérée, non rémunérée, etc.), et les attentes, dispositions personnelles de Michael O'Brien eu égard à cette catégorie. Les données récoltées d'un point de vue situationnel révèlent en effet la possibilité d'une correspondance étroite, ou inversement d'une non correspondance entre ce que Michael O'Brien, en qualité de *session leader*, prévoit, et le déroulement effectif de la *session*, soumis aux aléas de la soirée. Il est vu plus loin que l'interprétation des énoncés est fonction, en partie, de cette équation.

⌘ Typologie des individus, musiciens/non musiciens, présents au cours de la *session*

Au cours d'une *session*, apprécier la fréquentation en termes typologique offre à l'observation un ensemble de données d'une utilité plus que certaine. Celles-ci doivent s'appuyer sur une double observation. Celle, interne dans un premier temps, des catégories d'individus participants. On part alors du principe qu'une *session* réunissant des musiciens de même âge, de bon niveau instrumental, habitués à jouer ensemble, etc., ne peut en aucun cas être identique, au moins musicalement, à une *session* réunissant, par exemple, des musiciens adolescents de niveau plus moyen, ou encore des touristes de passage, autour d'un seul musicien d'âge mûr. Chaque *session* doit donc être appréhendée sur cette base typologique, qui en outre renseigne sur ce qui, pour le *session leader*, caractérise en partie ses attentes du point de vue de l'orientation de la *session* (une soirée non rémunérée, comme la *session* du 18/02/2010 au Forde's Inn, comprenant une majorité de musiciens jeunes et inexpérimentés, fut par exemple destinée par Michael O'Brien à l'enseignement). L'inventorisation des types d'individus présents est d'égale importance dès que l'on place son point de vue du côté de la fréquentation externe, autrement dit des non participants, ou encore des participants indirects. Le confort de jeu pour les musiciens s'avère, ainsi que de nombreux exemples le montrent plus bas, corrélé aux types d'individus constituant l'environnement externe de la *session*. Parmi les types observés, donnons à titre d'exemple les groupes de touristes américains de la *session* du Harp Tavern, le 16/02/2010, la présence d'un groupe de jeunes adultes, hommes et femmes, venus célébrer un anniversaire conjointement aux début des festivités d'Halloween (*session* du 29/10/2007 au Castle pub), la fréquentation essentiellement locale de la *session* du Wynne's Pub, le 21/01/2008, constitués d'habitues des lieux, principalement des hommes d'âge mûr, etc.

⌘ Instrumentarium

Est entendu ici par instrumentarium l'ensemble des instruments effectivement joués dans le cadre d'une *session* donnée. À titre de paramètre incluant ce que nous désignons par données de situation, il faut préciser que les catégories instrumentales participent à la construction des liens entretenus par les musiciens au cours d'une soirée. Ces liens sont à la fois musicaux, mais également sociaux (lorsque deux praticiens d'un même instrument discutent de la meilleure façon d'interpréter telle ou telle pièce, de réaliser telle variante, etc.). Michael O'Brien, pour ne mentionner que lui, confie ne pas apprécier la présence de joueurs de guitare ou de piano. Il rejette également les percussions en général. Il n'est pas non plus envisageable, en tout cas pas dans les régions que nous étudions, de suivre une *session* comptant d'autres aérophones que les traditionnelles *flutes* et *whistle*. L'instrumentarium doit également être considéré du point de vue de la quantité des instruments présents. La *session* du 29/10/2007 au Castle pub, par exemple, compte deux *accordions*, un *uilleann pipes*, un *banjo*, deux *fiddles*, un joueur de *spoons*. Trop, d'après Michael O'Brien, pour qui la présence de plusieurs *accordions* notamment est souvent préjudiciable à l'équilibration de l'ensemble en raison de leur puissance acoustique.

⌘ Phénomènes sonores extra-musicaux

L'ensemble des paramètres auxquels renvoie cette catégorie peut paraître évident. Il convient toutefois de ne pas minimiser l'impact de ce qui relève d'un environnement sonore, en particulier dans le cadre d'une *session*. De fait, les exemples abondent où celui-ci s'avère actif sur l'actualisation des énoncés musicaux. C'est, avant tout, un environnement constitué de bruits ambiants qui, bien que faibles si pris indépendamment, ont une action fort différente lorsque considérés dans leur cumul. Les phénomènes sonores extra-musicaux rejoignent ainsi en substance le paramètre du taux de fréquentation. Ils dépendent aussi des conduites sociales, donc du rapport de chaque individu à l'étiquette. Les phénomènes sonores extra-musicaux sont ainsi fonction du respect que les non participants, au moins tacitement, doivent aux musiciens.

⌘ Conduites sociales (rapport entretenu avec l'étiquette)

La question de l'étiquette ayant été largement abordée dans le chapitre précédent, il n'est pas utile s'arrêter longuement sur ce point. Il convient de retenir que l'appréciation différente que chaque individu se fait de l'étiquette est à l'origine d'interactions multiples. Celles-ci

peuvent être négatives, lorsque l'étiquette n'est pas connue ou respectée, ou positives dans le cas inverse.

De cet inventaire, il est possible de tirer deux conclusions essentielles. La première est que nous disposons d'une forme de modèle capable d'exprimer toutes les *sessions* auxquelles nous avons assisté. La seconde est que la qualité globale de la *session* est toujours fonction de l'équilibre de ces paramètres. À titre d'exemple, la *session* du Castle Pub de 2007, jugée mauvaise par Michael O'Brien, le fut pour différentes raisons liées à 6 des 7 paramètres (*cf. infra*) : **1)** Configuration géospatiale des lieux : les musiciens sont déplacés à titre exceptionnel dans un emplacement selon eux mal situé ; **2)** Taux de fréquentation de la *session* : de très nombreux clients présents ce soir-là ; **3)** Typologie des individus, musiciens/non musiciens, présents au cours de la *session* : présence de deux musiciens français dont les capacités de jeux ne sont pas suffisantes, présence également d'un groupe de jeunes irlandais venus célébrer un anniversaire ; **4)** Phénomènes sonores extra-musicaux : beaucoup de bruit, évidemment causé par la fréquentation inhabituelle des lieux ; **5)** Instrumentarium : présence notable de deux *accordions* et de *spoons* (pour une explication de la réception des *spoons* en *session*, *cf.* CD Illustrations Sonores, pages 5 ; 6 et livret) ; **6)** Conduites sociales (comportements de chaque individu en fonction de son statut ainsi que du rapport entretenu avec les normes de conduite sous-tendant les *sessions*) : en interne, l'ivresse prononcée de deux musiciens est signalée par O'Brien, et déplorée notamment sur un plan musical. En externe, un environnement invasif et peu respectueux de la *session* en place.

2. Inventaire catégoriel et typologique des variantes musicales observées

Avant de produire l'inventaire total des 625 variantes repérées à travers l'analyse des 26 pièces examinées dans cette thèse, quelques outils de lecture doivent être brièvement proposés. En effet, afin d'économiser de la place, nous optons à partir d'ici pour une présentation abrégée des noms de pièces, ainsi que de leur signalétique (date, lieu, numéros). En prenant l'exemple du *reel The Humours of Tulla*, il est possible de décrire le principe sur lequel nous nous appuyons: **1)** ne sont conservées du titre que les initiales jugées les plus représentatives. Ainsi, l'intitulé *The Humours of Tulla* donne HTUL ; **2)** immédiatement après les initiales de titre, sont transcrites les initiales de lieu. La version de *The Humours of Tulla*, au Forde's In, donne : HTULFI ; **3)** suivent les deux dernier chiffre de l'année : soit pour la *session* de 2010 : HTULFI10 ; enfin **4)** est indiqué le numéro de la pièce, correspondant à sa place au sein de l'ensemble des énoncés interprétés au cours de la *session*, précédée d'un P. Pour la *session* du Harp Tavern 2010, l'énoncé *The humours of Tulla*, pièce 29, est donc réduit de la façon suivante : HTULFI10P29.

Ci dessous et en pages suivantes, un récapitulatif de l'ensemble des abréviations :

Titre de la pièce	Localisation de la session	Date	Numéro de pièce	Abréviation
<i>The Humours of Tulla (reel)</i>	Róisín Dubh	19/01/2008	4	HTULRD08P4
	Castle Pub	20/01/2008	21	HTULCP08P21
	Fordes In	18/02/2010	29	HTULFI10P29
			70	HTULFI10P70
<i>Devanney's Goat (reel)</i>	Castle Pub	29/10/2007	1	DGCP07P1
	Castle Pub	20/01/2008	3	DGCP08P3
			25	DGCP08P25

Tableau 7 – Récapitulatif des abréviations 1/3

Titre de la pièce	Localisation de la session	Date	Numéro de pièce	Abréviation
<i>The Pipe on the hob n°1 (double jig)</i>	Wynne's Pub	30/10/2007	11a	POH1WP07P11a
	Castle Pub	20/01/2008	05a	POH1CP08P5a
<i>Morisson's Jig (double jig)</i>	Wynne's Pub	30/10/2007	11b	MJWP07P11b
	Castle Pub	20/01/2008	05b	MJCP08P5b
<i>The Black Rogue (double jig)</i>	Wynne's Pub	30/10/2007	11c	BRWP07P11c
	Castle Pub	20/01/2008	05c	BRCP08P5c
<i>The Tarbolton (reel)</i>	Castle pub	20/01/2008	24a	TARCP08P24a
	Harp Tavern	16/02/2010	32a	TARHT10P32a
	Harp Tavern	24/10/2011	8a	TARHT11P8a
<i>The Longford Collector (reel)</i>	Castle pub	20/01/2008	24b	LCOLCP08P24b
	Harp Tavern	16/02/2010	32b	LCOLHT10P32b
	Harp Tavern	24/10/2011	8b	LCOLHT11P8b
<i>The Sailor's Bonnet (reel)</i>	Castle pub	20/01/2008	24c	SBCP09P24c
	Harp Tavern	16/02/2010	32c	SBHT10P32c
	Harp Tavern	24/10/2011	8c	SBHT11P8c

Tableau 8 – Récapitulatif des abréviations 2/3

Titre de la pièce	Localisation de la session	Date	Numéro de pièce	Abréviation
<i>The plains of Boyle (hornpipes)</i>	Castle pub	20/01/2008	6a	PBCP08P6a
	Harp Tavern	16/02/2010	3a	PBHT10P3a
<i>The Boys of Bluehill (hornpipes)</i>	Castle pub	20/01/2008	6b	BBCP08P6b
	Harp Tavern	16/02/2010	3b	BBHT10P3b

Tableau 9 – Récapitulatif des abréviations 3/3

2.1. Inventaire numérique global des variantes

La variation, qui dans le cadre de la musique instrumentale à danser est au cœur du processus d'interprétation, constitue le point central des analyses musicales. Comprendre le recours fait par Michael O'Brien à telle ou telle variante, déclinée en fonction de types spécifiques, ainsi qu'opérer un décompte de l'ensemble du processus variationnel pour chaque pièce étudiée, est selon nous le seul moyen pertinent de pénétrer sa musique. C'est donc par cette voie privilégiée qu'il s'agit de comparer l'intégralité des productions retenues. L'examen de l'ensemble des 26 pièces constituant le versant musical de notre corpus conduit à repérer 625 cas de variantes, appartenant à cinq catégories principales (adjonctions, amalgames, commutations, monnayages et omissions)²¹⁴. Eu égard à ce nombre conséquent, une première étape consiste à produire un inventaire exhaustif de l'ensemble des variations, répertoriées à ce stade par catégorie et par pièce. Les catégories sont répertoriées en colonnes, et les pièces concernées sont représentées par les 26 lignes du tableau. Pour rappel, les noms des pièces ainsi que leur signalétique (date, lieu, numéros) sont abrégés dans le but d'alléger la présentation. Le tableau occupe les deux pages suivantes.

²¹⁴Pour une description des catégories, cf. chapitre précédent.

VARIANTES PIÈCES	COMMUTATIONS	AMALGAMES	OMISSIONS	MONNAYAGES	ADJONCTIONS	TOT
DGCP07P1	3	4	6	5	0	18
DGCP08P3	8	7	5	2	4	26
DGCP08P25	5	3	9	2	1	20
HTULFI10P70	3	4	1	4	2	14
HTULFI10P29	1	0	2	2	0	5
HTULRD08P4	4	5	1	3	2	15
HTULCP08P21	3	3	2	6	2	16
POH1WP07P11a	5	3	0	6	4	18
POH1CP08P5a	6	7	5	2	5	25
MJWP07P11b	2	2	2	1	0	7
MJCP08P5b	4	5	3	3	1	16
BRWP07P11c	6	4	7	6	5	28
BRCP08P5c	15	4	8	6	2	35
TARCP08P24a	10	4	0	1	2	17
TARHT10P32a	16	8	5	4	4	37
TARHT11P8a	7	9	3	3	3	25
LCOLCP08P24b	12	5	0	2	1	20
LCOLHT10P32b	9	6	3	7	1	26
LCOLHT11P8b	12	9	12	3	3	39
SBCP08P24c	8	6	7	1	2	24
SBHT10P32c	5	7	11	6	2	31

SBHT11P8c	6	7	12	2	4	31
PBCP08P6a	7	8	7	9	2	33
PBHT10P3a	7	9	2	7	7	32
BBCP08P6b	10	3	13	2	3	31
BBHT10P3b	10	10	9	3	4	36
TOTAL	184	142	135	98	66	625

Tableau 10 – Inventaire exhaustif des variantes par session et par pièce

Cette première étape de comptage invite à repérer que, d'un point de vue général, l'ensemble des catégories de variation est emprunté par Michael O'Brien, à de rares exceptions, pour chaque énoncé. Cela permet également de faire un premier pas vers une forme de cartographie des processus privilégiés par O'Brien, en révélant par exemple une nette préférence pour les variations par commutation. L'écart de 118 occurrences entre cette catégorie et les variations par adjonction est un exemple. D'autres régularités apparaissent, tel le recours relativement équivalent aux variantes par amalgame et aux variations par omission. Toutefois les chiffres, en même temps qu'utiles, n'en demeurent pas moins peu efficaces si on les considère sur un plan trop élargi. Trop de paramètres doivent en effet être pris en compte pour se satisfaire d'un tableau qui, quoiqu'il en soit, est plus que nécessaire en tant que premier stade de comptage. Il faut procéder à un approfondissement typologique, dont les données sont nécessaires à la suite de notre propos.

2.2. Approfondissement typologique

Sur le plan des analyses comparées, le traitement simplement numérique des variations est nécessaire, mais insuffisant. Il faut en effet ajouter à ces données de comptage un certain nombre de considérations analytiques et descriptives ayant trait à ce que nous désignons en tant que qualités objectives propres à chaque variation prise indépendamment. Nous tenons en effet pour argument principal que la spécificité d'une variante peut et doit être considérée en elle même, ainsi qu'à travers l'ensemble des types de variantes appartenant à une même catégorie. De ce comparatif est établie une forme de hiérarchie par valeur, fondée sur la différenciation de telle variation par la mise en contraste de l'intégralité des autres variantes qu'à tel endroit, il eut été possible de rencontrer. C'est autrement dit une question d'incidence

du processus variationnel, dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent en mentionnant l'exemple de la différence de valeur entre un amalgame affectant un motif dans son ensemble, et un amalgame couvrant seulement deux unités successives.

Il faut donc mettre au jour l'ensemble des variantes, non plus par seule catégorie – le tableau de la partie précédente suffit à cette tâche, mais par type. C'est à partir de cet inventaire que nous disposons des données nécessaires aux analyses croisées et comparatistes de la fin du présent chapitre. Dans le respect de la hiérarchie numérique révélée par le comptage exhaustif des variantes repérables dans notre corpus (*cf. supra*), nous aborderons l'examen des commutations, suivi de celui des amalgames, des omissions, des monnayages, enfin des adjonctions.

2.2.1. Commutations

Dans le cadre de l'inventaire typologique des variantes par commutation, nous optons pour une distinction tenant compte des rapports intervalliques entretenus par le degré présent dans le modèle référentiel et l'unité dite commutationnelle, sur laquelle s'appuie le constat de variation. Précisons que la commutation possède un poids différent en fonction de l'écart intervallique observé. L'action sur le contour mélodique du motif affecté n'est en effet pas la même dans le cas d'un intervalle de seconde mineure ascendante par exemple, que dans celui d'un intervalle de quinte juste descendante. C'est donc cette base que nous privilégions à titre d'inventaire typologique général des variantes de la catégorie des commutations. Les types d'intervalles concernés par l'inventaire sont déclinés à partir de leur place dans la hiérarchie numérique. Le système d'abréviation reste le même que celui précédemment signalé. Entre parenthèses après chaque pièce, figure le nombre d'occurrences relatives. L'inventaire occupe les trois pages suivantes, ainsi qu'une partie de la quatrième.

Type 1 – Secondes majeures ascendantes

PBCA08P6a (x1) // BBKA08P6b (x1) // BBHT10P3b (x1) // TARHT10P32a (x2) // SBHT10P32c (x1) // LCOLHT10P32b (x2) // LCOLHT11P8b (x3) // SBCP08P24c (x2) // SBHT11P8c (x1) // TARCP08P24a (x3) // LCOLCA08P24b (x4) // TARHT11P8a (x3) // BRCP08P5c (x2) // DGCP08P3 (x2) // DGCP07P1 (x1) // DGCP08P25 (x1) // HTULRD08P4 (x1) // **TOT: 31**

Type 2 – Tierces mineures descendantes

PBCA08P6a (x1) // BBKA08P6b (x1) // PBHT10P3a (x1) // TARHT10P32a (x3) // SBHT10P32c (x2) // LCOLHT10P32b (x2) // LCOLHT11P8b (x4) // SBCP08P24c (x2) // SBHT11P8c (x1) // LCOLCA08P24b (x2) // TARHT11P8a (x2) // **TOT: 21**

Type 3 – Secondes majeures descendantes

BBKA08P6b (x1) // TARHT10P32a (x2) // LCOLHT10P32b (x2) // LCOLHT11P8b (x3) // SBCP08P24c (x1) // TARCP08P24a (x2) // LCOLCA08P24b (x5) // TARHT11P8a (x1) // HTULCP08P21 (x1) // **TOT: 18**

Type 4 – Quintes justes ascendantes :

BBCP08P6b (x1) // BBHT10P3b (x3) // BRWP07P11c (x2) // BRCP08P5c (x3) // POH1WP07P11a (x1) // POH1CP08P5a (x1) // DGCP08P3 (x1) // MJWP07P11b (x1) // MJCP08P5b (x1) // **TOT: 14**

Type 5 – Tierces majeures ascendantes

TARHT10P32a (x1) // TARCP08P24a (x3) // BRWP07P11c (x1) // BRCP08P5c (x4) // POH1CP08P5a (x1) // DGCP08P3 (x1) // DGCP08P25 (x1) // HTULFI10P70 (x2) // **TOT: 14**

Type 6 – Quartes justes descendantes

BBCP08P6b (x2) // BBHT10P3b (x1) // TARHT10P32a (x2) // SBHT10P32c (x1) // SBCP08P24c (x1) // SBHT11P8c (x2) // TARCP08P24a (x1) // BRCP08P5c (x1) // HTULRD08P4 (x1) // **TOT: 12**

Type 7 – Quintes justes descendantes

BBCA08P6b (x1) // BBHT10P3b (x2) // TARHT10P32a (x1) // SBCP08P24c (x2) // SBHT11P8c (x2) // TARHT11P8a (x1) // POH1WP07P11a (x1) // POH1CP08P5a (x1) // **TOT: 11**

Type 8 – Tierces mineures ascendantes

BBHT10P3b (x1) // LCOLHT10P32b (x1) // POH1CP08P5a (x1) // DGCP08P3 (x2) // DGCP08P25 (x1) // HTULFI10P29 (x1) // HTULCP08P21 (x1) // HTULRD08P4 (x1) // MJWP07P11b (x1) // MJCP08P5b (x1) // **TOT: 11**

Type 9 – Quartes justes ascendantes

BBCP08P6b (x1) // BBHT10P3b (x1) // TARHT10P32a (x1) // SBHT10P32c (x1) // BRWP07P11c (x2) // BRCP08P5c (x2) // POH1CP08P5a (x1) // **TOT: 9**

Type 10 – Octaves ascendantes

PBHT10P3a (x2) // TARHT10P32a (x1) // BRWP07P11c (x1) // BRCP08P5c (x1) // DGCP07P1 (x2) // MJCP08P5b (x1) // **TOT: 8**

Type 11 – Secondes mineures descendantes

PBCA08P6a (x1) // BBCA08P6b (x1) // PBHT10P3a (x1) // TARHT10P32a (x1) // LCOLHT10P32b (x1) // POH1WP07P11a (x1) // POH1CP08P5a (x1) // HTULFI10P70 (x1) // **TOT: 8**

Type 12 – Secondes mineures ascendantes

BBCA08P6b (x1) // BBHT10P3b (x1) //
LCOLHT10P32b (x1) // LCOLHT11P8b (x1) //
TARCP08P24a (x1) // BRCP08P5c (x1) // MJCP08P5b
(x1) // **TOT: 7**

Type 13 – Tierces majeures descendantes

TARHT10P32a (x3) // LCOLCP08P24b (x1) //
POH1WP07P11a (x2) // **TOT: 6**

Type 14 – Octaves descendantes

PBCA08P6a (x2) // PBHT10P3a (x2) // **TOT: 4**

Type 15 – Septièmes mineures descendantes

PBCA08P6a (x1) // PBHT10P3a (x1) // **TOT: 2**

Type 16 – Douzièmes ascendantes

DGCP08P3 (x1) // DGCP08P25 (x1) // **TOT: 2**

Type 17 – Douzièmes descendantes

DGCP08P3 (x1) // DGCP08P25 (x1) // **TOT: 2**

Type 18 – Neuvièmes ascendantes

BRCP08P5c (x1) // **TOT: 1**

Type 19 – Septième majeure ascendante

PBCA08P6a (x1) : **TOT: 1**

Type 20 – Sixte majeure ascendante

HTULCP08P21 (x1) // **TOT: 1**

Type 21 – Sixte majeure descendante

HTULRD08P4 (x1) // **TOT: 1**

Type 22 – Sixte mineure ascendante

PBCA08P6a (x1) **TOT: 1**

Parvenu à son terme, le présent inventaire révèle donc 22 types spécifiques pour la catégorie des commutations. Le propos n'est pas ici de commenter. Cela constituerait une redondance avec les analyses de la dernière partie de l'actuel chapitre. Quelques précisions générales toutefois, en commençant par souligner la nette domination quantitative des commutations engageant l'intervalle de seconde majeure ascendante. Ce que donne également à observer le décompte des types est que la majeure partie des commutations se trouve confiée à des rapports intervalliques ne dépassant pas l'équivalence par quinte. À l'exception peut être des octaves ascendantes, en effet, les intervalles supérieurs à la quinte (septième majeure ascendante, sixte mineure ascendante, sixte majeure descendante, etc.) ne sont généralement pas observables à plus d'une, voire deux occurrences, ce pour l'ensemble de notre corpus. Il convient toutefois de dissiper toute idée d'une domination typologique exclusivement par le nombre. Le fait de ne compter qu'une seule variante de type 22 (sixte mineure ascendante) ne doit pas oblitérer l'éventuelle supériorité de son action sur le contour mélodique du motif affecté, comparé, par exemple, à une variante globalement surnuméraire de type 13²¹⁵.

2.2.2. Amalgames

Pour l'inventorisation de l'ensemble de types de variantes appartenant à la catégorie des amalgames, un même principe de hiérarchie par le nombre d'occurrences constatées est suivi. Les abréviations et le système de comptage sont également identiques. L'inventaire occupe les trois prochaines pages.

²¹⁵Cette remarque est par ailleurs validée par les analyses du *hornpipes* concerné, *The Plains of Boyle* – version du Castle, le 20/01/2008).

Type 1:



MJWP07P11b (x1) // HTULRD08P4 (x4) //
HTULCPO8P21 (x3) // DGCP07P1 (x4) //
DGCP08P25 (x2) // HTF110P70 (x1) //
DGCP08P3 (x4) // POH1CP08P5a (x3) //
POH1CP08P5a (x1) // POH1WP07P11a (x1) //
BRCP08P5c (x1) // TARHT11P8a (x5) //
LCOLCP08P24b (x5) // TARCP08P24a (x3) //
SBHT11P8c (x6) // SBCP08P24c (x4) //
LCOLHT11P8b (x7) // PBHT10P3a (x2) //
LCOLHT10P32b (x3) // SBHT10P32c (x5) //
TARHT10P32a (x6) // BBHT10P3b (x2) //
PBCP08P6a (x2) // BBCP08P6b (x1) // **TOT: 76**

Type 2:



DGCP08P25 (x1) // DGCP08P3 (x1) //
TARHT11P8a (x1) // TARCP08P24a (x1) //
LCOLHT11P8b (x1) // PBHT10P3a (x5) //
LCOLHT10P32b (x1) // TARHT10P32a (x1) //
// BBHT10P3b (x2) // PBCP08P6a (x2) //
BBCP08P6b (x1) // **TOT: 17**

Type 3:



DGCP08P3 (x1) // TARHT11P8a (x2) //
SBCP08P24c (x1) // LCOLHT11P8b (x1) //
PBHT10P3a (x1) // LCOLHT10P32b (x2) //
SBHT10P32c (x2) // BBHT10P3b (x2) //
BBCP08P6b (x1) // **TOT: 13**

Type 4:



MJCPO8P5b (x2) // MJWP07P11b (x1) //
POH1CP08P5a (x2) // POH1WP07P11a (x2) //
// BRCP08P5c (x1) // BRWP07P11c (x3) //
TOT: 11


Type 5:



SBHT11P8c (x1) // SBCP08P24c (x1) //
PBHT10P3a (x1) // **TOT: 3**

Type 6: 

BBHT10P32b (x3) // **TOT: 3**

Type 7: 

MJCPO8P5b (x1) // POH1CP08P5a (x1) //
TOT: 2

Type 8: 


POH1CP08P5a (x1) // BRWP07P11c (x1) //
TOT: 2

Type 9: 

TARHT11P8a (x1) // TARHT10P32a (x1) //
TOT: 2

Type 10: 

PBCP08P6a (x2) // **TOT: 2**

Type 11: 

MJCPO8P5b (x1) // **TOT: 1**

Type 12: 

MJCPO8P5b (x1) // **TOT: 1**

Type 13: 

HTULRD08P4 (x1) // **TOT: 1**

Type 14: 


DGCP08P3 (x1) // **TOT: 1**

Type 15: 

HTFI10P70 (x1) // **TOT: 1**

Type 16: 

HTFI10P70 (x1) // **TOT: 1**

Type 17: 

HTFI10P70 (x1) // **TOT: 1**

Type 18: 

BRCP08P5c (x1) // **TOT: 1**

Type 19: 

BRCP08P5c (x1) // **TOT: 1**

Type 20: 

BBHT10P32b (x1) // **TOT: 1**

Type 21: 

PBCP08P6a (x1) // **TOT: 1**

Type 22: 

PBCP08P6a (x1) // **TOT: 1**

Commençons par souligner à nouveau l'importance, semble-t-il, des moyens à disposition pour cette catégorie de variante. Si l'on esquisse une comparaison plus poussée, il apparaît également une différence du point de vue de la répartition des types d'amalgames et des types de commutations. D'une certaine façon, les commutations semblent légèrement moins dispersées. Les amalgames, épars, sont quant à eux plus répartis. Il suffit pour cela de consulter à nouveau le tableau récapitulatif des catégories de variantes. Celui-ci indique en effet un total de 142 amalgames pour l'ensemble de notre corpus. 76 appartiennent aux amalgames de type 1. Soit plus de la moitié. Seulement quatre types sont en outre à deux chiffres. On note également : **1)** 14 types sur les 18 restants ne concernent qu'une seule et même pièce ; **2)** 3 types ne concernent que deux pièces (3 types sur les 18) ; et **3)** 1 type ne concerne que trois pièces. Mais le propos n'est pas ici de commenter les seuls chiffres. L'intérêt se trouve dans les rapports numériques d'une pièce à une autre bien sûr, mais également et peut être plus encore dans la confrontation des types ainsi que de la façon dont ils se placent dans le cours de l'énonciation musicale. Cela se trouve examiné dans la dernière partie de ce chapitre. Précisons toutefois que l'existence d'éléments itératifs caractéristiques et de variantes plus spécifiques peut être interprétée en tant que signe d'une compétence certaine du point de vue du traitement du modèle implicite.

2.2.3. Omissions

Type 1 – Omission par suppression d'unité(s)

TARHT11P8a (x2) // BRWP07P11c (x5)
 // BRCP08P5c (x3) // POH1CP08P5a
 (x1) // DGCP08P3 (x4) // HTULFI10P70
 (x1) // DGCP08P25 (x9) // DGCP07P1
 (x6) // HTULFI10P29 (x2) //
 MJWP07P11b (x1) // SBHT11P8c (x12)
 // HTULRD08P4 (x1) // SBCP08P24c
 (x7) // LCOLHT11P8b (x12) //
 SBHT10P32c (x10) // TARHT10P32a
 (x2) // BBHT10P3b (x4) // PBCP08P6a
 (x1) // BBCP08P6b (x6) // **TOT : 89**

Type 2 – Omission par suppression de notes doubles

BRWP07P11c (x2) // BRCP08P5c
 (x3) // POH1CP08P5a (x2) //
 HTULCP08P21 (x2) // MJCP08P5b
 (x3) // MJWP07P11b (x1) //
 PBHT10P3a (x1) // SBHT10P32c
 (x1) // TARHT10P32a (x3) //
 BBHT10P3b (x2) // PBCP08P6a (x5)
 // BBCP08P6b (x2) // **TOT : 27**

Type 3 – Omission par suppression de *cut*

TARHT11P8a (x1) // BRCP08P5c
(x2) // POH1CP08P5a (x1) //
DGCP08P3 (x1) // PBHT10P3a (x1)
// LCOLHT10P32b (x3) //
BBHT10P3b (x3) // PBCP08P6a (x1)
// BBCP08P6b (x4) // **TOT : 17**

Type 4 – Omission par suppression de notes triples

POH1CP08P5a (x1) // **TOT : 1**

L'infériorité typologique, en termes numériques, ne doit pas être prise comme un appauvrissement dans le discours musical de Michael O'Brien. Rappelons que la catégorie des omissions tient la troisième place sur le plan du nombre total d'occurrences par catégorie. Si le chiffre peut sembler bas, c'est simplement qu'il est lié, substantiellement, à un ensemble plus réduit de possibilités. Nous limitons ici le constat à un simple commentaire sur les rapports numériques, en soulignant la différence très prononcée entre les omissions du premier type, et les trois autres procédures observées. Les suppressions de notes doubles et d'ornementation par *cut* apparaissent équivalentes. Enfin l'omission de type 4, par suppression d'une note triple, offre un cas isolé qui, pris en l'état, n'est que de peu d'intérêt.

2.2.4. Monnayages

Type 1:



PBCP08P6a (x2) // TARHT10P32a (x2) //
SBHT10P32c (x2) // PBHT10P3a (x7) //
LCOLHT11P8b (x1) // SBCP08P24c (x1) //
TARCP08P24a (x1) // LCOLCP08P24b (x1)
// BRWP07P11c (x2) // BRCP08P5c (x3) //
POH1WP07P11a (x1) // HTULFI10P70 (x3)
// DGCP08P25 (x1) // DGCP07P1 (x2) //
HTULFI10P29 (x1) // HTULCP08P21 (x2) //
MJCP08P5b (x2) // SBHT11P8c (x2) //
HTULRD08P4 (x2) // **TOT : 38**

Type 2:



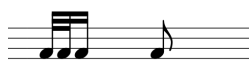
PBCP08P6a (x2) // BBCP08P6b (x2) //
BBHT10P3b (x3) // TARHT10P32a (x2) //
LCOLHT10P32b (x5) // SBHT10P32c (x1) //
LCOLHT11P8b (x2) // TARHT11P8a (x2) //
DGCP08P3 (x1) // HTULFI10P29 (x1) //
HTULCP08P21 (x2) // **TOT : 23**

Type 3:



BRWP07P11c (x4) // BRCP08P5c (x1) //
POH1WP07P11a (x4) // POHCP08P5a (x1)
// MJCP08P5b (x1) // MJWP07P11b (x1) //
TOT : 11

Type 4:



PBCP08P6a (x2) // DGCP08P3 (x1) //
DGCP08P25 (x1) // DGCP07P1 (x2) //
HTULCP08P21 (x1) // **TOT: 7**

Type 5:



LCOLHT10P32b (x1) //
LCOLCP08P24b (x1) // HTULFI10P70
(x1) // HTULCP08P21 (x1) //
HTULRD08P4 (x1) // **TOT : 5**

Type 6:



SBHT10P32c (x2) // **TOT : 2**

Type 7:



PBC08P6a (x2) // **TOT : 2**



TARHT11P8a (x1) // **TOT : 1**



SBHT10P32c (x1) // **TOT : 1**



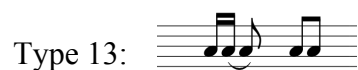
DGCP07P1 (x1) // **TOT : 1**



PBCP08P6a (x1) // **TOT : 1**



LCOLHT10P32b (x1) // **TOT : 1**



BRCP08P5c (x1) // **TOT : 1**



BRCP08P5c (x1) // **TOT : 1**



POH1WP07P11a (x1) // **TOT : 1**



POHCP08P5a (x1) // **TOT : 1**

La répartition des seize types de variation par monnayage peut être décrite à travers l'observation suivante: 72 occurrences sur un total de 98 appartiennent à seulement trois types. Ce qui laisse donc 13 types pour les 26 occurrences restantes. Cela conduit selon nous à deux principales remarques. Dans un premier temps, les trois types surnuméraires, et plus particulièrement le premier, permettent de souligner des éléments de récurrence systématique, caractéristiques de ce que nous pouvons définir en tant que traits individuels d'interprétation, ici propres à Michael O'Brien. Dans un second temps, la présence d'un certain nombre de variantes à occurrence double, ou unique, est parallèlement révélatrice d'une certaine diversité dans l'interprétation spécifique des énoncés. Une hypothèse plausible est donc de voir dans la collaboration d'éléments itératifs et de variantes plus ponctuelles, une capacité à sortir des schémas récurrents pour augmenter la variabilité dans le traitement du modèle. De ce point de vue, il est possible de rapprocher l'un de l'autre l'examen typologique des monnayages et celui des variations par amalgames.

2.2.5. Adjonctions

De la même façon que les omissions, le nombre des types d'adjonctions est limité par les possibilités interprétatives offertes aux musiciens. L'examen des 26 pièces du corpus en permet l'inventaire de 3. Ceux-ci sont répertoriés ci-dessous et en page suivante.

Type 1 – Adjunction par constitution de note double:

TARCP08P24a (x1) // TARHT11P8a
 (x2) // BRWP07P11c (x3) //
 BRCP08P5c (x2) // POH1WP07P11a
 (x3) // POH1CP08P5a (x4) //
 DGCP08P3 (x3) // HTFI10P70 (x1) //
 DGCP08P25 (x1) // HTULCP08P21
 (x1) // MJCP08P5b (x1) // PBHT10P3a
 (x1) // SBHT10P32c (x2) //
 TARHT10P32a (x4) // BBHT10P3b
 (x2) // PBCP08P6a (x2) // BBCP08P6b
 (x2) // **TOT : 35**

Type 2 – Adjonction par *cut*:

TARCP08P24a (x1) // TARHT11P8a
(x1) // BRWP07P11c (x1) //
POH1WP07P11a (x1) //
POH1CP08P5a (x1) // DGCP08P3 (x1)
// HTFI10P70 (x1) // HTULCP08P21
(x1) // SBCP08P24c (x1) //
LCOLHT11P8b (x1) // PBHT10P3a
(x5) // LCOLHT10P32b (x1) //
BBHT10P3b (x1) // BBCP08P6b (x1)
// **TOT : 18**

Type 3 – Adjonction par substitution d'unité(s) à un ou plusieurs silences présents dans la version modèle, successivement ou non:

LCOLCP08P24b (x1) // BRWP07P11c
(x1) // SBHT11P8c (x4) //
HTULRD08P4 (x2) // SBCP08P24c
(x1) // LCOLHT11P8b (x2) //
PBHT10P3a (x1) // BBHT10P3b (x1)
// **TOT : 13**

Il ne semble pas nécessaire de s'arrêter longuement sur l'étude des trois types. Seule, une remarque concernant la nette supériorité quantitative du premier type permet de mettre au jour, à nouveaux, certains traits récurrents.

3. Inventaire des paramètres situationnels retenus par *session* et par pièce

Cette partie a pour finalité d'associer et de caractériser chaque *session* en fonction des sept paramètres situationnels dont la description est produite au début de ce chapitre. C'est donc une approche d'ordre ethnographique et descriptif, dont le but est de finaliser la mise au jour des données sociales et musicales nécessaires aux analyses comparées. Son organisation mérite toutefois quelques commentaires supplémentaires. Il est apparu en effet difficile de traiter systématiquement les données d'une façon aussi circonscrite que celles, d'ordre musical, révélées par l'examen des énoncés musicaux. Confrontés à un donné social de géométrie toujours variable, la question s'est alors posée de savoir quoi montrer, comment, et surtout à quelles fins. En outre, certaines *sessions* s'avèrent au regard de certaines autres beaucoup plus complexes à interpréter. Comment alors gérer le déséquilibre entre une *session* au cours de laquelle, osons le signaler, rien de particulier ne se passe, et une autre, parfois dans le même établissement, au cours de laquelle de nombreux faits sont à noter ?

C'est, selon-nous, toute la difficulté rédactionnelle d'une telle partie qui, parce qu'elle se doit d'être descriptive, contient les germes d'un inévitable déséquilibre: celui de l'impuissance dans laquelle se trouve l'observateur face aux aléas d'événements aux composant parfois inégaux. Mais ce déséquilibre n'est que relatif et doit ici se trouver maintenu en vertu de l'irréductibilité d'une *session* à une autre, fut-elle plus ou moins riche. C'est aussi une question de validité ethnographique. Or en Irlande, chaque *session* compte. Une *soirée* jugée bonne quoique peu intéressante par Michael O'Brien, par exemple celle du 19/01/2008 au Róisín Dubh, mérite donc d'être prise en compte de la même façon que d'autres, plus marquantes, telles que les soirées du Castle Pub (29/10/2007) ou du Harp Tavern (16/02/2010).

De toutes façons, le propos n'est pas ici de décrire exhaustivement chaque *session*. Cela aurait moins d'intérêt que d'orienter l'observation sur les sept paramètres clés, et plus précisément sur ceux jugés les plus pertinents pour la description des *sessions* concernées²¹⁶. Il reste enfin à préciser que nous avons choisi de présenter les *sessions* d'une façon chronologiquement décalée, afin de permettre un meilleur aperçu des soirées ayant eu lieu dans un même établissement (nous traitons par exemple la *session* du 20/01/2008 au Castle pub immédiatement après celle du 29/10/2007, afin de permettre un comparaison plus immédiate).

²¹⁶Précisons que nous devons un tel resserrement de point de vue à Simha Arom, que nous remercions, pour lequel notre travail ne saurait être fertile qu'à condition de traiter un nombre limité de processus interactionnels, par opposition à une pléthore inutilisable et surtout invérifiable de faits (discussion au domicile de Simha Arom dans le cadre d'une mission MCAM, Paris, 24 février 2011).

3.1. Castle Pub, *session* du 29/10/2007

Nom de l'établissement	Castle Pub
Pièce(s) concernée(s)	<i>The humours of Tulla (reel)</i> <i>Devanney's goat (reel)</i>
Localisation	Manorhamilton, région de Leitrim
Date de la session	29/10/2007
Catégorie de session	Régulière, Rémunérée
Nombre de musiciens	8
Leader désigné	Michael O'Brien
Instrumentarium	<i>Accordion, Uilleann Pipes,</i> <i>fiddle, Banjo, Spoons</i>
Durée approximative de la soirée	2 h 00
Fréquentation moyenne de l'établissement	50

Tableau 11 – Fiche signalétique pour la *session* du Castle Pub (29/10/2007)

La *session* du Castle Pub (Manorhamilton, région de Leitrim) est une *session* régulière et rémunérée²¹⁷. On note pour appréciation relative aux *sessions* ayant généralement cours dans cet établissement une certaine ambiguïté chez O'Brien, qui mentionne le caractère souvent imprévisible de l'environnement social, comme de celui des participants. D'après cet informateur toujours, il est à chaque fois difficile de prévoir si en effet tout, dans le déroulement de la soirée, se passera au mieux. Les *sessions* n'en restent pas moins ordinairement agréables. Précisons toutefois qu'aucune des deux soirées auxquelles nous avons assisté dans ce pub n'a réellement été appréciée de Michael O'Brien. Celle du 29/10/2007 fut très vite déclarée mauvaise, lorsque celle du 20/01/2008, dans une dépréciation analogue quoique moindre, fut jugée en partie difficile pour des raisons différentes sur lesquelles nous revenons plus loin.

²¹⁷ "...était une *session*...", devrions-nous dire, puisque la *session* n'est plus d'actualité en raison d'une faillite commerciale de l'établissement.

Est-ce là le fruit du hasard ? En partie très certainement. Toujours est-il qu'en recourant, sur un plan analytique, à un inventaire des paramètres révélés par nos observations ainsi que signalés lors des entretiens et dans le cadre de discussions informelles, il est possible d'encadrer systématiquement les raisons de ces jugements appréciatifs. Celles-ci répondent, pour la *session* du 29/10/2007, à quatre paramètres principaux : **1)** l'emplacement spécifique réservé aux musiciens ce soir-là ; **2)** le taux de fréquentation inhabituel de l'établissement ; **3)** la conduite inappropriée d'une partie de l'environnement social ainsi que de deux musiciens, selon tout apparence en état d'ébriété ; et **4)** la présence, du point de vue de l'instrumentarium, d'un joueur de *spoons* et de deux *accordions*.

Il est nécessaire d'approfondir ces quatre paramètres : **1)** Du point de vue de la nature de l'emplacement, Michael O'Brien précise que d'ordinaire au Castle Pub, les musiciens évoluent dans un espace spécifique relativement protégé du bruit et du mouvement des clients, parce que situé à bonne distance du comptoir et assez loin de certaines zones à forte fréquentation telles que les toilettes ou encore la cour intérieure. Par son aptitude à conserver une certaine intimité entre les participants, cette configuration géospatiale favorise en général le bon déroulement de la *session*, offrant de fait un terrain propice à de bonnes performances musicales. Or durant la *session* du 29/10/2007, les musiciens sont invités à changer exceptionnellement de place en raison de la présence d'un groupe d'individus venus spécialement célébrer l'anniversaire de l'un d'entre eux. À titre d'emplacement provisoire, les participants sont alors transférés dans l'espace étrié d'un couloir précisément situé entre le comptoir de l'établissement, les commodités, ainsi que la porte donnant sur la cour intérieure, particulièrement sollicitée depuis qu'une loi de 2002 interdit de fumer dans les espaces publics²¹⁸. Loin d'être anodin, ce changement de place génère, selon les musiciens, de nombreuses interactions négatives ayant pour effet, entre autres, une dépréciation collégiale relative au déroulement de la *session* ainsi qu'à la qualité de la musique produite.

2) Le paramètre de fréquentation de l'établissement, souligné par Michael O'Brien dès le départ de la *session*, est à prendre en compte sans aucun doute possible. Quelques photographies proposées en annexe sont également révélatrices du nombre de clients présents ce soir-là (*cf.* Annexes, photos 7 à 10, pp. 405 à 407). D'après nos estimations, près d'une

²¹⁸« La loi de 2002 sur le tabac et la santé publique, amendée en 2004, dispose qu'il est interdit de fumer dans tous les lieux fermés qui constituent des lieux de travail, à quelques exceptions près, limitativement énumérées (prisons, hôpitaux psychiatriques, etc.). L'interdiction de fumer est notamment applicable aux restaurants et aux cafés, et la création de salles réservées aux fumeurs n'y est pas prévue. En revanche, elle n'est pas applicable aux lieux ouverts, qui comprennent, d'une part, les espaces dépourvus de couverture, fixe ou mobile, et, d'autre part, les espaces couverts, mais fermés sur moins de la moitié du périmètre et qui peuvent donc accueillir les zones réservées aux fumeurs » (source : Étude de législation comparée n° 142, janvier 2005 - L'interdiction de fumer dans les restaurants, disponible sur le site internet du sénat de France - <http://www.senat.fr/lc/lc142/lc1424.html>).

soixantaine d'individus occupait le Castle en ce 29/10/2007, pour l'anniversaire bien entendu, mais certainement plus encore en raison de la situation de ce jour du point de vue du calendrier des festivités d'Halloween. C'est, approximativement, plus du double de la fréquentation habituelle des lieux. Un tel monde ne pouvait que risquer de desservir la *session*.

3) Plusieurs points relatifs au comportement de certains individus présents ce soir-là, associés à l'impact du changement d'emplacement imposé aux musiciens pour les raisons précitées, ont vraisemblablement contribué à l'affaïssement de cette *session*. En premier lieu, le bruit naturel constituant l'environnement sonore d'un *pub* en fin de semaine est apparu particulièrement dérangeant du point de vue des musiciens qui, en raison du changement d'espace, n'en étaient pas aussi protégés qu'ordinairement. Le fait de ne pas s'entendre ayant pour principale conséquence d'empêcher les interactions strictement musicales. Mais plus encore que le bruit, disons, presque légitime, d'une assemblée nombreuse, l'inconfort relatif des participants est lié au manque d'intérêt d'une majorité des clients envers les musiciens. C'est d'ailleurs sur ce point, plus que tout autre, que Michael O'Brien s'est largement indigné. En outre, les nombreux déplacements ayant lieu autour des musiciens (séjours aux toilettes, sortie de fumeurs, etc.) ont eu pour effets connexes de nombreuses interpellations qui bien que toujours amicales de la part des clients, ne s'en sont pas moins trouvées dérangeantes la plupart du temps. Quant au comportement d'une partie de la clientèle du *pub*, il suffit de mentionner les nombreuses expressions d'ivresse, conduites avec force voix par le groupe venu célébrer.

4) Enfin, toujours du point de vue des conduites individuelles, il reste à signaler d'autres manquements à l'étiquette, cette fois en interne, imputables à la situation d'ébriété avancée de deux participants. L'un, *accordionnist*, ne maîtrisant plus la technique d'exécution qu'exige son instrument. L'autre, *spoon player*, se faisant loi de ne jamais priver l'assemblée des capacités sans limites de ses percussions. Ce qui à chaque fois provoquait l'agacement de Michael O'Brien ainsi que des autres participants. Quelques précisions méritent d'être données au sujet de ces deux musiciens et de leur impact sur le déroulement global de la *session*. Au risque de nous répéter, l'ébriété en *session*, particulièrement lorsqu'elle opère au sein des membres participants, est un problème majeur du point de vue de la cohésion tant musicale que sociale du groupe. Hormis les questions de capacité à, proprement, faire de la musique, avec tout ce que cela implique d'aptitudes cognitives, musculaires, etc., l'ivresse est également source de problèmes d'ordre relationnel voire matériels ou physiques, lesquels peuvent aller jusqu'à se solder par l'éviction de l'individu concerné. Quant à la question des joueurs de

cuillères, celle-ci est également importante si l'on tient compte de l'aversion presque collégiale qu'ont les musiciens dans le nord-ouest à l'encontre de ce type de percussions. Pour en cerner l'amplitude, nous proposons dans le CD Illustrations Sonores l'écoute d'un chant collecté auprès de l'informateur Seamus Duignan, lors d'une *session* puis d'un entretien à Drumkeeran, en 2004, dans la région de Leitrim (*cf.* CD. Illustrations Sonores, page 5 et 6). Les paroles sont disponibles avec le livret.

Le profil de la *session* du Castle pub, le 29/10/2007 peut donc être dit, si l'on tient compte des quatre paramètres principaux, relativement peu adapté à la production d'une musique de qualité, comme d'ailleurs au bon fonctionnement des échanges sociaux usuellement escomptés par les membres d'une *session*. Même si cela est d'une certaine façon regrettable, il convient de préciser que, d'un point de vue ethnographique, cette soirée offre le seul cas observé par nous de *session* jugée mauvaise dans son ensemble. Elle constitue donc un outil essentiel sur le plan comparatiste. Un tableau récapitulant les propriétés situationnelles des sept paramètres engagés peut à présent être proposé :

Paramètres	<i>Caractéristiques situationnelles</i>
Configuration géospatiale des lieux	MAUVAISE
Taux de fréquentation de la <i>session</i>	GRANDE FREQUENTATION INTERNE/EXTERNE
Destination première de la <i>session</i>	<i>SESSION</i> REMUNÉRÉE / COLLECTIVE D'USAGE
Typologie des individus (musiciens)	MUSICIENS AVERTIS / TOURISTES AMATEURS
Instrumentarium	MAL ADAPTÉ (DÉSÉQUILIBRE)
Phénomènes sonores extra-musicaux	IMPORTANTS
Conduites sociales (rapport entretenu avec l'étiquette)	DEFAVORABLES

Tableau 12 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la *session* du Castle Pub (29/10/2007)

3.2. Castle Pub, *session* du 20/01/2008

Nom de l'établissement	Castle Pub
Pièce(s) concernée(s)	- <i>The humours of Tulla (reel)</i> - <i>Devanney's Goat (reel)</i> - <i>The pipe on the hob set (jigs)</i> - <i>The Tarbolton set (reels)</i> - <i>The plains of Boyle set (hornpipes)</i>
Localisation	Manorhamilton, région de Leitrim
Date de la session	20/01/2008
Catégorie de session	Régulière, Rémunérée
Nombre de musiciens	3 puis 8
Leader désigné	Michael O'Brien
Instrumentarium	<i>Accordion, fiddle, Banjo, Guitar, Spoons</i>
Durée approximative de la soirée	2 h 32 min
Fréquentation moyenne de l'établissement	20

Tableau 13 – Fiche signalétique pour la *session* du Castle Pub (20/01/2008)

La *session* du 20/01/2008 au Castle Pub est intéressante à bien des égards. Avant tout, il convient de rappeler que nous disposons avec celle-ci d'un élément de comparaison fort puisque déjà en 2007, nous avons assisté à une soirée en ce même lieu²¹⁹. Pour une approche générale, il est possible de commencer la description en divisant la *session* selon deux grandes périodes, elles-mêmes constituées d'épisodes au cours desquels certains faits caractéristiques ont pu être notés. C'est au sein de cette chronologie que nous situons chacune des pièces précédemment étudiées et retenues pour les analyses comparatives.

²¹⁹La *session* de 2008, dans son ensemble, ne fut toutefois pas jugée aussi négativement que celle survenue l'année précédente.

La division de la soirée en deux périodes distinctes se justifie par l'observation de deux modifications substantielles dans la structure de la *session*. Celles-ci sont causalement liées, mais ne relèvent pas d'un même ordre d'appréciation. La première, sans doute la plus marquante, est attribuable à l'augmentation imprévue du nombre de participants qui, de trois musiciens, est parvenue en une seule fois à huit, soit plus du double. Il s'agit dans ce cas d'un changement structurel opérant sur le double plan de la fréquentation interne ainsi que de l'instrumentarium. La seconde est, quant à elle, dépendante de la première et se matérialise à travers l'appréciation d'ordre individuel de Michael O'Brien, dont les attentes liminaires concernant le déroulement de la soirée ne correspondent plus à la nature de la nouvelle situation. Il faut s'en expliquer avec plus de précision, tant cette question du lien entre situation de fait et attentes personnelles, ou encore entre prédispositions à faire de la musique dans une situation préalablement escomptée et évolution des circonstances réelles, est importante du point de vue des processus de réajustement qu'elle implique.

Il est nécessaire pour cela de remonter le temps pour se placer en amont de la soirée, lorsque nous sommes invités par Michael O'Brien à l'accompagner pour participer et observer la *session* à venir au Castle Pub. Partageant son véhicule sur le chemin de Manorhamilton, nos discussions relatives aux *session* ayant cours dans cet établissement conduisent Michael O'Brien à expliquer entre autres ce qui, pour cette soirée spécifique, est selon lui envisagé : une soirée musicale relativement intime due à une faible fréquentation prévue ainsi qu'à la présence de sa fille Fiona²²⁰. Cette intimité fut maintenue pendant une période, installation et discussions liminaires comprises, d'environ 1h (49min et 15 secondes si l'on tient uniquement compte des enregistrements). Au cours de cette petite heure, le nombre de musiciens s'est maintenu à trois : Michael O'Brien, Fiona O'Brien, et nous-mêmes. C'est dans le cadre temporel et situationnel de cette première période que les pièces *The humours of Tulla*, *Devanney's Goat* ainsi que le set *The pipe on the hob*, sont retenus pour analyse. Après un total de 22 pièces exécutées dans cette configuration, l'arrivée de nouveaux musiciens constitue une seconde période, rendue fort différente eu égard au nombre de participants. En tenant compte des enregistrements qui couvrent l'intégralité du temps restant pour la *session*, la durée de la période est d'une heure et trente-deux minutes.

²²⁰Il est utile de préciser qu'en sa qualité de *session* leader, Michael O'Brien a pour tâche de contacter lui-même les musiciens qu'il souhaite voir participer à la soirée, dont il a en partie la charge. C'est par ailleurs un devoir confié à tout leader de *session*. Il est donc normal de prévoir, en principe, une certaine organisation, autant bien sûr que de subir, disons, les aléas du direct.

Si certains événements dus à l'augmentation du nombre de musiciens et plus précisément à la nature de leurs conduites dans le cadre de la *session* pourraient être soulignés, il convient de préciser que cela ne constitue pas un changement d'appréciation radical chez O'Brien, pour qui la *session* change de disposition, mais reste agréable dans son ensemble, quoique plus difficile à conduire. Selon ce dernier, la musique, pâtissant toujours d'un nombre trop élevé de participants, fut probablement affectée ce soir-là en raison d'une intimité moindre des nouvelles conditions de l'écoute interindividuelle (c'est d'ailleurs un point abordé à titre de modèle général pour les *sessions*, ainsi qu'en témoigne un entretien réalisé auprès de Michael O'Brien, le 31/10/2007). D'une façon résumée, l'intimité rend selon-lui possible un véritable système d'entre-écoute fondée sur un principe de répartition spatialement déterminée. De ce système propice aux interactions musicales et sociales dépend en partie la qualité des énoncés produits²²¹. Afin de tester la fonction dynamique de ce type de changement, nous avons donc opté pour l'analyse d'une pièce déjà interprétée dans la première période de la *session*, et réinterprétée dans ce nouveau contexte, à savoir *The humours of Tulla*. En d'autres termes, nous profitons de la division d'une même soirée en deux périodes inégalement optimales pour tenter de vérifier si cela offre, sur un plan analytique, un différentiel tangible.

D'autre part, deux *sets* ont également été retenus afin de comparer cette situation de grande fréquentation participative, à d'autres cas de *sessions* (disposition interne plus réduite par exemple de la *session* du Harp Tavern, le 24/10/2011 à Sligo, région de Sligo ; situation de jeu impliquant une certaine démonstration de compétences, lors de la *session* du Harp Tavern, le 16/02/2010 à Sligo, région de Sligo). Il s'agit des *sets* *The plains of Boyle (Hornpipes)* et *The Tarbolton (reels)*. Deux tableaux récapitulant les propriétés situationnelles des sept paramètres pour les deux périodes sont proposés en page suivante.

²²¹Un tel système est par ailleurs largement décrit dans la thèse d'Hazel Fairbairn (cf. FAIRBAIRN, Hazel, *Group playing in traditional Irish music: interaction and heterophony in the session*, Thèse de musicologie non publiée, Université de Cambridge, 1993).

Paramètres	<i>Caractéristiques situationnelles</i>
Configuration géospatiale des lieux	BONNE
Taux de fréquentation de la <i>session</i>	FAIBLE FRÉQUENTATION INTERNE/FRÉQUENTATION EXTERNE CONVENABLE
Destination première de la <i>session</i>	<i>SESSION</i> REMUNÉRÉE / INTIME – FAMILIALE
Typologie des individus (musiciens)	MUSICIENS AVERTIS – PROCHES/MÊME FAMILLE / 1 MUSICIEN FRANÇAIS
Instrumentarium	BON (ÉQUILIBRÉ)
Phénomènes sonores extra-musicaux	SANS INCIDENCE
Conduites sociales (rapport entretenu avec l'étiquette)	FAVORABLES

Tableau 14 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la *session* du 20/01/2008 au Castle Pub, première période

Paramètres	<i>Caractéristiques situationnelles</i>
Configuration géospatiale des lieux	BONNE
Taux de fréquentation de la <i>session</i>	GRANDE FREQUENTATION INTERNE
Destination première de la <i>session</i>	<i>SESSION</i> REMUNÉRÉE / COLLECTIVE D'USAGE
Typologie des individus (musiciens)	MUSICIENS AVERTIS – PROCHES/MÊME FAMILLE / 1 MUSICIEN FRANÇAIS / MUSICIENS LOCAUX
Instrumentarium	MOYEN – NOMBRE TROP IMPORTANT
Phénomènes sonores extra-musicaux	SANS INCIDENCE
Conduites sociales (rapport entretenu avec l'étiquette)	FAVORABLES

Tableau 15 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la *session* du 20/01/2008 au Castle Pub, première période

3.3. Wynne's Pub, *session* du 30/10/2007

Nom de l'établissement	Wynne's Pub
Pièce(s) concernée(s)	<i>The pipe on the hob set (jigs)</i>
Localisation	Drumkeeran, région de Leitrim
Date de la session	30/10/2007
Catégorie de session	Spontanée, non rémunérée
Nombre de musiciens	8
Leader désigné	Michael O'Brien
Instrumentarium	<i>Accordion, flute, fiddle, uilleann pipes</i>
Durée approximative de la soirée	1 h 40
Fréquentation moyenne de l'établissement	10

Tableau 16 – Fiche signalétique pour la *session* du Wynne's Pub (30/10/2007)

La pièce retenue parmi les éléments collectés dans le cadre de cette *session* du 30/10/2007 au Wynne's Pub est le *set The pipe on the hob*, constitué de trois *double jigs*. Pour en présenter l'intérêt il s'agit de situer la *session* du point de vue de sa destination première, ainsi qu'à travers la confrontation de ladite destination à son déroulement effectif. Avant toutes choses, la *session* doit son caractère spontanée à une discussion faisant suite à la mauvaise *session* de la veille Au Castle Pub, durant laquelle Michael O'Brien commente durement notre façon d'interpréter le répertoire. Selon lui, il nous faut beaucoup de travail, et principalement une réévaluation de nos capacités techniques à jouer à des vitesses élevées. Afin de nous aider à progresser dans notre jeu instrumental, il propose d'organiser une *session* au Wynne's Pub. Son but avoué étant de nous permettre d'augmenter notre répertoire ainsi que d'améliorer notre pratique, on peut dire sans nul doute que la destination première de la *session* est d'être pédagogique.

Ainsi qu'il en est question au sujet de la *session* du Forde's Inn (*cf. infra*), ce type de disposition implique différents paramètres qu'il s'agit de commenter afin de situer la pièce que nous étudions à titre comparatif dans la dernière partie de ce chapitre.

L'orientation fonctionnelle d'une *session* vouée à la transmission d'un savoir impose au *session leader* de faire preuve d'une grande adaptation de son énonciation musicale. L'enseignement par la pratique en *session* implique selon Michael O'Brien, interrogé à ce sujet dans le cadre d'un entretien réalisé après la *session* (31/10/2007), d'emprunter notamment un tempo ainsi que des pièces qui conviennent à tout le monde [*tunes that will suit everyone*]. Ce n'est pas non plus le lieu de faire acte de virtuosité, la profusion de variante risquant de nuire à la clarté induite par le processus d'imprégnation par imitation (l'expression n'est pas de lui). Il est donc raisonnable de penser qu'en analysant systématiquement les pièces de cette soirée, un nombre de variantes moins important que dans d'autres situations de jeu doit apparaître. C'est pourquoi nous choisissons, pour comparaison, une pièce également interprétée dans le cadre d'une *session* beaucoup moins contrainte sur un plan musical, tirée de la première période de la soirée de 2008 au Castle Pub (*cf. supra*).

Pour conclure avec cette rapide description de la situation d'énonciation, il faut encore apprécier la nature de l'environnement social, tant d'un point de vue interne à la *session* que du point de vue des non participants. Comme toujours à Drumkeeran, petit village s'il en est, les *sessions* locales font grand bruit et attirent quelques musiciens plus que disposés à passer un moment de musique à quelques pas de chez eux. La soirée passe ainsi de seulement 3 musiciens (Michael O'Brien, Sebastien Audouard et nous-mêmes) à un nombre de 8 participants. La fréquentation externe de la *session* révèle de son côté une moyenne de 10 clients, dont les conduites eu égard aux musiciens sont largement convenables. La *session*, de ce point de vue là, reste conforme aux premières attentes de Michael O'Brien. Probablement en raison de leur moyenne d'âge (entre 18 et 15 ans), les musiciens présents dans le cadre de la *session* n'ont d'un autre côté pas su accorder le respect nécessaire au bon fonctionnement de la *session* du point de vue de sa destination pédagogique première. Quoique d'interprétation plus fouillée que dans certains autre cas de transmission (notamment la *session* du Forde's Inn – *cf. infra*), la musique reste toutefois accessible. Le détail des propriétés situationnelles des sept paramètres pour cette *session* est en page suivante, toujours sous forme de tableau.

Paramètres	Caractéristiques situationnelles
Configuration géospatiale des lieux	BONNE
Taux de fréquentation de la <i>session</i>	FAIBLE FRÉQUENTATION EXTERNE/FRÉQUENTATION INTERNE FORTE
Destination première de la <i>session</i>	<i>SESSION</i> SPONTANÉE / PEDAGOGIQUE
Typologie des individus (musiciens)	MUSICIENS AVERTIS – ADOLESCENTS / 2 MUSICIENS AMATEURS FRANÇAIS /
Instrumentarium	BON – MAIS NOMBRE IMPORTANT
Phénomènes sonores extra-musicaux	SANS INCIDENCE
Conduites sociales (rapport entretenu avec l'étiquette)	FAVORABLES

Tableau 17 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la *session* du Wynne's Pub (30/10/2007)

3.4. Róisín Dubh, *session* du 19/01/2008

Nom de l'établissement	Róisín Dubh
Pièce(s) concernée(s)	<i>The humours of Tulla (reel)</i>
Localisation	Gurteen, région de Sligo
Date de la session	19/01/2008
Catégorie de session	Régulière, Rémunérée
Nombre de musiciens	5
Leader désigné	Michael O'Brien
Instrumentarium	<i>Accordion, flute, fiddle, piano</i>
Durée approximative de la soirée	2 h 5 mn
Fréquentation moyenne de l'établissement	20

Tableau 18 – Fiche signalétique pour la *session* du Róisín Dubh (19/01/2008)

La *session* du Róisín Dubh (dans la ville de Gurteen, région de Sligo) appartient à la catégorie des *sessions* régulières et rémunérées. Michael O'Brien, en date du 19/01/2008, y intervient en tant que *session leader*. Le nombre de musiciens présents est de cinq ce soir-là. Michael O'Brien (*accordion*), Arty Mc Kann (*flute*), son neveu Kevin O'Brien (*accordion*), un jeune adolescent, dont le nom ne nous a pas été transmis²²², et nous-mêmes (*fiddle*). Le nombre n'augmentera pas, ni ne diminuera jusqu'à la fin de la *session*. D'un point de vue général, rien de particulier n'est à signaler concernant le déroulement de la soirée qui, d'après Michael O'Brien, s'est passée convenablement. C'est, d'ailleurs, une *session* usuellement appréciée des musiciens, en particulier du point de vue de l'environnement social constitué en principe d'habitues des lieux dont la plupart vient spécialement pour écouter la *session*.

La soirée 19/01/2008 fut décrite comme plutôt bonne par Michael O'Brien, en particulier grâce à la présence du *flutist* Arty Mc Kann et de son neveu Kevin O'Brien, avec lesquels il confie aimer faire de la musique. Il la désigne également comme calme, et relativement neutre quant à son déroulement, à l'exception de la présence d'un accompagnant pianiste. Autrement dit, une *session* qui, quoique bonne, ne propose rien d'inoubliable. La pièce *The humours of Tulla* est pleinement inscrite dans cette dynamique et aucun événement spécifique n'a pu être noté ou simplement observé du point de vue de la situation de l'exécution dans la chronologie globale des événements. C'est donc à une version représentative d'une certaine "neutralité" que nous avons affaire. Lorsque tout se passe bien, sans pour autant que la *session* ne se révèle particulièrement marquante. Les analyses comparatives du chapitre prochain nous permettront de voir si une telle situation, comparée à d'autres, est efficiente d'un point de vue musical. Au regard de cela, une seule pièce prélevée à cette *session* semble suffisante.

²²²Accompagné de son père, ce jeune adolescent n'intervient que ponctuellement dans le cours de la *session*, après avoir pris soin de demander l'autorisation aux participants. La raison de cette nécessité d'inviter est très certainement due au fait que celui-ci joue exclusivement du piano. Bien que le style d'accompagnement reste traditionnel, il n'en demeure pas moins en effet que la place du piano en *session* n'est pas toujours bien acceptée par les musiciens (pour des informations concernant l'histoire et la place du piano au sein de la musique traditionnelle instrumentale à danser irlandaise, cf. AILEEN, Dillane, *The ivory bridge: piano accompaniment on 78rpm recorded sources of Irish traditional dance music: America c. 1910-1945*, Master de musicologie non publié, Université de Limerick, 2000).

Paramètres	Caractéristiques situationnelles
Configuration géospatiale des lieux	BONNE
Taux de fréquentation de la <i>session</i>	FRÉQUENTATION GLOBALE CONVENABLE
Destination première de la <i>session</i>	<i>SESSION RÉMUNÉRÉE</i> / COLLECTIVE D'USAGE
Typologie des individus (musiciens)	MUSICIENS AVERTIS / ADOLESCENT NON CONFIRMÉ / 1 MUSICIEN AMATEUR FRANÇAIS
Instrumentarium	BON (ÉQUILIBRÉ)
Phénomènes sonores extra-musicaux	SANS INCIDENCE
Conduites sociales (rapport entretenu avec l'étiquette)	FAVORABLES

Tableau 19 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la *session* du Róisín Dubh (19/01/2008)

3.5. Fordes In, *session* du 18/02/2010

Nom de l'établissement	Fordes In
Pièce(s) concernée(s)	<i>The humours of Tulla (reel)</i>
Localisation	Drumkeeran, région de Leitrim
Date de la session	18/02/2010
Catégorie de session	Spontanée, non rémunérée
Nombre de musiciens	entre 2 et 12
Leader désigné	Michael O'Brien
Instrumentarium	<i>Accordion, flute, whistle, fiddle, uilleann pipes, guitar, banjo, bodhran</i>
Durée approximative de la soirée	4 h 23 mn
Fréquentation moyenne de l'établissement	8

Tableau 20 – Fiche signalétique pour la *session* du Fordes In (18/02/2010)

La *session* du Fordes In permet de disposer d'un exemple particulièrement riche de *session* spontanée. C'est d'ailleurs un des cas les plus intéressants que nous possédions à titre d'illustration de ce qui est entendu, dans ce travail, par géométrie variable. En outre, il faut préciser que la soirée surpasse, par sa durée, l'ensemble des *sessions* auxquelles nous avons eu affaire. Sur un plan qualitatif, Michael O'Brien parle de très bonne *session*, ce qui s'explique par différentes raisons qu'il convient de déclinier.

Avant tout la chronologie. À l'origine, la *session* s'est organisée sur l'initiative de Michael O'Brien, suite à une discussion engagée par nous dans le cadre d'une *session* ayant eu lieu en début de semaine, au Harp Tavern à Sligo, dans la région de Sligo (le lundi 16/02/2010). Celui-ci nous propose une rencontre dans le village de Drumkeeran (région de Leitrim), le mercredi 18, afin de nous transmettre quelques pièces dans le cadre d'une *session* envisagée *ad hoc*. Le pub choisi pour l'occasion est le Fordes In, situé dans la rue principale du village et connu pour sa faible fréquentation, en particulier en cette période de milieu de semaine. La rareté des clients est à ce titre un élément à souligner en tant que paramètre ayant permis à la *session* de se dérouler dans de bonnes conditions socio-environnementales. Le nombre de non participants s'élève, au plus haut, à huit individus. Dès notre arrivée dans l'établissement, nous nous adressons au tenancier qui avoue ignorer complètement la tenue d'une *session* dans son commerce, et nous demande si nous ne nous sommes pas simplement trompés d'endroit. Passé de longues minutes de doute, Michael O'Brien nous rejoint et confirme que la *session* aura lieu – il en fait également part au tenancier – et qu'il en a profité pour convier quelques jeunes musiciens du village afin de leur permettre également de pratiquer leur musique. La *session* à ce stade s'engage et peut être découpée en tranches chronologiques caractérisées par l'arrivée sporadique de musiciens et musiciennes du village²²³. Le cours de la *session* révèle ainsi une augmentation du nombre de participants qui de 2 au départ, passe progressivement à 12.

Au delà de ce découpage, il est nécessaire d'expliquer les raisons de la très bonne appréciation faite par Michael O'Brien au sujet de cette soirée. Car celle-ci, à l'instar de certaines autres, par exemple celle de 2008 au Castle Pub, pourrait laisser supposer que le nombre important de musiciens présents constitue un problème du point de vue de la qualité des productions musicales (*cf.* supra). Il faut toutefois envisager à nouveau les remarques

²²³La densification progressive de cette *session* peut être illustrée par quelques exemples de coupes chronologiques: 1) Michael O'Brien et Sebastien Audouard, au début de la *session* et pour une durée moyenne de 20 minutes ; 2) Michael O'Brien, Sebastien Audouard, rejoints par une adolescente (*flute*), pour une durée moyenne de 10 minutes ; 3) Michael O'Brien, Sebastien Audouard, la *flutist* adolescente, rejoints par Vicky Skelton (*flute* et *whistle*) et une jeune fille pratiquant le *fiddle*, pour une durée moyenne de 15 minutes ; 4) les mêmes, rejoints par deux autres adolescents pratiquant le *fiddle* et la *flute*, pour une durée de 43 minutes ; 5) etc.

précédemment faites en matière de correspondance entre ce qui relève des intentions ayant présidé l'organisation de la *session* et la réalité des faits. Les données à prendre en compte ne sont pas identiques.

Dans le cas présent, il semble possible d'affirmer que le jugement positif de Michael O'Brien est fonction de la stricte compatibilité de ses premières aspirations, fondées sur une soirée de transmission aux plus jeunes, et le déroulement effectif de la *session*. C'est que la finalité n'est pas ici la même que, par exemple, lors de la *session* du 20/01/2008 au Castle Pub, ou encore dans le contexte de celle du 19/01/2008 au Róisín Dubh. On peut dire que dans le cas du Fordes In, l'enseignement prime l'enrichissement de l'énoncé d'un point de vue systématique. Au sujet de l'apprentissage d'ailleurs, Michael O'Brien insiste sur la nécessité d'un jeu simple, sans fioriture et surtout, de vitesse adaptée. Le but n'est donc pas l'accomplissement d'une musique complexe et virtuose. La soirée, presque uniquement, doit se réduire à cette fonctionnalité purement pédagogique. Et c'est en ce sens que peut être située une grande part de la satisfaction éprouvée par O'Brien relativement à cette *session*.

Mais cela ne suffit pas à caractériser l'ensemble des raisons de son appréciation. Il faut encore à cet effet souligner différents épisodes au cours desquels la *session* est passée, sur un plan musical en particulier, de pédagogique à, disons exemplaire, bien que ces deux ordres soit évidemment complémentaires. En d'autres termes, le processus d'apprentissage quitte l'ordre de l'imprégnation par imitation directe pour atteindre le domaine de la participation indirecte des plus jeunes. Le rapport tourne alors à la démonstration, à l'étalage d'un ensemble de compétences techniques et musicales vouées à générer chez les apprentis une forme de compréhension plus spécifique de ce qui, à terme, peut et doit être réalisé. Il s'agit là d'une modification des dispositions d'énonciation que nous avons choisi d'approfondir analytiquement en effectuant la comparaison d'une même pièce, *The humours of Tulla*, interprétée à deux reprises lors de la *session* : l'une, collectée en pleine phase de transmission (pièce 19/77), et l'autre en fin de soirée (pièce 70/77), interprétée dans le cadre d'un épisode plus démonstratif.

Paramètres	<i>Caractéristiques situationnelles</i>
Configuration géospatiale des lieux	BONNE
Taux de fréquentation de la <i>session</i>	FRÉQUENTATION GLOBALE FAIBLE /
Destination première de la <i>session</i>	<i>SESSION</i> SPONTANÉE / PÉDAGOGIQUE
Typologie des individus (musiciens)	MUSICIENS AVERTIS / ADOLESCENTE NON CONFIRMÉE / 1 MUSICIEN AMATEUR FRANÇAIS
Instrumentarium	BON (ÉQUILIBRÉ)
Phénomènes sonores extra-musicaux	SANS INCIDENCE
Conduites sociales (rapport entretenu avec l'étiquette)	FAVORABLES

**Tableau 21 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la *session* du Forde's In (18/02/2010),
pièce 29**

Paramètres	<i>Caractéristiques situationnelles</i>
Configuration géospatiale des lieux	BONNE
Taux de fréquentation de la <i>session</i>	FRÉQUENTATION INTERNE AUGMENTÉE / FRÉQUENTATION EXTERNE FAIBLE
Destination première de la <i>session</i>	<i>SESSION</i> SPONTANÉE / PÉDAGOGIQUE DEMONSTRATIVE
Typologie des individus (musiciens)	MUSICIENS AVERTIS / ADOLESCENTS NON CONFIRMÉS / 2 MUSICIENS AMATEUR FRANÇAIS
Instrumentarium	BON (ÉQUILIBRÉ)
Phénomènes sonores extra-musicaux	SANS INCIDENCE
Conduites sociales (rapport entretenu avec l'étiquette)	FAVORABLES

**Tableau 22 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la *session* du Forde's In (18/02/2010),
pièce 70**

3.6. Harp Tavern, *session* du 16/02/2010

Nom de l'établissement	Harp Tavern
Pièce(s) concernée(s)	<i>The Tarbolton set (reels)</i> <i>The plains of Boyle set</i> <i>(Hornpipes)</i>
Localisation	Sligo, région de Sligo
Date de la session	16/02/2010
Catégorie de session	Régulière, rémunérée, sonorisée
Nombre de musiciens	entre 3 et 4
Leader désigné	Michael O'Brien
Instrumentarium	<i>Accordion, flute, guitar, uilleann pipes</i>
Durée approximative de la soirée	2 h 10 mn
Fréquentation moyenne de l'établissement	25

Tableau 23 – Fiche signalétique pour la *session* du Harp Tavern (16/02/2010)

Si plusieurs points relatifs au déroulement de cette *session* du 16/02/2010 au Harp Tavern sont à noter pour leur intérêt sur le plan de la description ethnographique, il convient de préciser avant tout que la rétention des deux *sets* *The plains of Boyle* et *The Tarbolton* est ici justifiée par une raison unique : l'immersion des musiciens dans un environnement social principalement constitué de touristes américains, et la contrainte qualitative implicitement imposée par cet état de fait à leurs énoncés musicaux. Sans être analogue à une situation de "concert", cette soirée spécifique en a donc quelque peu l'apparence²²⁴. La *session* n'est toutefois pas jugée mauvaise, et son déroulement relativement fluide. Il n'en apparaît pas moins qu'une situation de ce type s'avère plus contraignante que dans bien d'autres circonstances. C'est donc sur cet axe que nous proposons de décrire, brièvement, la *session*.

²²⁴Mais insistons sur ce point, l'apparence seulement, tant la structure comme la destination d'une *session* – même une *session* rémunérée – restent éloignées d'une soirée de l'ordre de la représentation de concert. Un tel point n'est d'ailleurs pas étranger à la littérature scientifique, et chaque chercheur interroge la question de l'audience, compare la situation de concert à la *session*, avec plus ou moins de correspondances d'un travail à un autre (par exemple FAIRBAIRN, Hazel, *op.cit.* ; POULET, Charlotte, *op.cit.* ; BARRY, John C., *op. cit.*).

Le Harp Tavern est un établissement situé dans la partie ouest du centre-ville de Sligo. Les *sessions* y sont non seulement connues localement, mais sont également une étape fort appréciée des tour-opérateurs, ce qui implique casuellement la présence massive de touristes – principalement américains – de passage en Irlande. C'est, nous le disions, le cas de la *session* du 16/02/2010. Plutôt que de décrire inutilement l'intégralité des événements ayant eu cours dans le cadre de la *session*, il semble plus intéressant de travailler à partir d'une lecture de certaines interactions contemporaines de l'arrivée des touristes (après 25 minutes de *session* selon nos enregistrements). C'est à ce qui se passe dans ce contexte que nous nous intéressons dans la partie suivante, à travers l'analyse musicale de *Plains of Boyle* et *Tarbolton*.

Notre point de vue est qu'il existe bien souvent un décalage entre les attentes d'un environnement social de ce type, et ce que les *sessions* signifient réellement dans l'esprit des musiciens. Il en va, pour les américains réunis ce soir-là, d'une claire intention d'assister à un concert, non à ce que nous entendons par *session*. Un concert, d'une certaine façon, qui leur est alors destiné. Et les tenanciers du Harp Tavern entretiennent en partie ce décalage par la sonorisation quasi systématique de leurs intervenants. Une certaine ambiguïté existe donc, à travers laquelle filtrent à la fois de bons rapports, lorsque les musiciens – bien disposés – acceptent en partie de jouer ce jeu du concert, et des rapports plus tendus lorsque les touristes deviennent trop exigeants, tentant d'imposer leurs choix, refusant ceux des musiciens, etc. Deux courts exemples observés lors de cette *session* permettent de se faire une idée de la nature changeante de rapports musiciens/environnement social : 1) Le groupe de touristes de Chicago trouve en son sein deux danseurs, lesquels ont demandé un *set* afin de pouvoir pratiquer. Les musiciens, sans problème, accèdent à leur demande. L'ambiance du moment est alors très positive, les danseurs ravis ; 2) Mais l'insistance du groupe se solde également par une forme d'agacement du point de vue des musiciens. À cet égard, la discussion engagée entre les participants qui proposent d'interpréter un *set* de *hornpipes*, et le groupe de touriste désireux d'entendre un autre chant, est intéressante. Le refus du *set* se solde par l'acceptation d'interpréter un chant. Certes. Mais par n'importe quel chant : décision prise, les musiciens entonnent une pièce satirique de Tim Lyon dont le contenu, en substance, déplore l'invasion des Fast Food d'origine américaine, dans les villages irlandais²²⁵.

Ce type de réactions ironiques des musiciens est révélateur, sur un plan plus général, de ce qui se passe dans le cadre de *sessions* rémunérées où sont impliquées certaines contraintes d'ordre contractuel. Celles-ci, la plupart du temps tacites (*cf.* Chapitre 1), sont en outre

²²⁵Le chant est disponible dans le CD. Illustrations Sonores, page 7. Les paroles sont dans le livret.

fonction de la nature de l'environnement social. Il n'est en ce sens pas difficile de comprendre l'intérêt commercial qu'ont les tenanciers d'établissement à être connus pour accueillir de la bonne musique, gage pour eux d'une affluence de touristes périodiquement prévisible et toujours lucrative, particulièrement en périodes vacancières. Mais cela n'est pas sans répercussions tant sur le jeu des musiciens que du point de vue des rapports entretenus par ces derniers avec ce format d'environnement social pour le moins spécifique. Outre le corpus, qui se voit généralement modifié et trouve l'incorporation de pièces ordinairement absentes des *sessions* (par exemple, pour le 16/02/2010, *Wild Rover* et *The Sick Notes*)²²⁶, les exigences en matière de qualité d'exécution instrumentale sont également largement affectées. C'est qu'il faut correspondre à une certaine image de l'Irlande, image d'une virtuosité autochtone principalement véhiculée par le disque²²⁷. Les touristes consomment la musique de la même façon qu'ils le feront assurément d'une pinte de Guinness, ou encore d'un repas constitué d'agneau. Ce qui compte alors, c'est la fabrique d'un souvenir. La *session* du 16/02/2010 est un cas presque type et idéal de ce genre de soirée dominée par le tourisme, notamment musical.

Paramètres	<i>Caractéristiques situationnelles</i>
Configuration géospatiale des lieux	BONNE
Taux de fréquentation de la <i>session</i>	FRÉQUENTATION INTERNE FAIBLE / FRÉQUENTATION EXTERNE IMPORTANTE
Destination première de la <i>session</i>	SESSION RÉMUNÉRÉE / SONORISÉE / COLLECTIVE D'USAGE
Typologie des individus (musiciens/non musiciens)	MUSICIENS AVERTIS – 1 MUSICIENS AMATEUR FRANÇAIS / LOCAUX – TOURISTES AMÉRICAINS
Instrumentarium	BON (ÉQUILIBRÉ)
Phénomènes sonores extra-musicaux	SANS INCIDENCE
Conduites sociales (rapport entretenu avec l'étiquette)	DÉFAVORABLES (EXIGEANT)

Tableau 24 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la *session* du Harp Tavern (16/02/2010)

²²⁶À titre d'illustration, l'interprétation de *Wild Rover* est disponible dans le CD. Illustrations Sonores, page 8.

²²⁷Une telle vision outre-atlantique des musiciens d'Irlande est largement abordée par Hamilton (notamment HAMILTON, Samuel Colin, *The role of commercial recordings in the development and survival of Irish traditional music, 1899-1993*, thèse de musicologie non publiée, Université de Limerick, 1996).

3.7. Harp Tavern, session du 24/10/2011

Nom de l'établissement	Harp Tavern
Pièce(s) concernée(s)	<i>The Tarbolton set (reels)</i>
Localisation	Sligo, région de Sligo
Date de la session	24/10/2011
Catégorie de session	Régulière, rémunérée, sonorisée
Nombre de musiciens	3
Leader désigné	Michael O'Brien
Instrumentarium	<i>Accordion, flute, guitar,</i>
Durée approximative de la soirée	2h
Fréquentation moyenne de l'établissement	15

Tableau 25 – Fiche signalétique pour la session du Harp Tavern (24/10/2011)

De nouveau confrontés à une *session* rémunérée, régulière et sonorisée, nous avons été marqués par la grande différence qu'offrait à notre observation ce soir-là un environnement social en tout point distinct de celui très touristique constaté lors de la soirée du 16/02/2010²²⁸. Nous avons choisi de retenir le *set* de *reels* *The Tarbolton* afin de vérifier, dans le chapitre suivant, si des différences imputables à ce renouvellement socio-environnemental sont envisageables. Il faut donc parler quelque peu de l'environnement. Et commençons par préciser que la *session*, aux yeux de Michael O'Brien, apparaît tout à fait convenable. Une des raisons principales à cela : la qualité d'un environnement social constitué en majeure partie d'habitué locaux, et, si l'on excepte notre propre présence ainsi que celle de nos deux accompagnateurs, de seulement 4 touristes (français). La *session* dans son ensemble se déroule dans les meilleures conditions, tant du point de vue de la discrétion de notre groupe que de celui de la famille française située à quelque pas de notre table. La présence de danseurs résidant la ville de Sligo est également à noter, et de nombreuses interactions très positives ont été générées par ce rapport entre danse et musique.

²²⁸En raison de problèmes rencontrés sur la route entre Dublin et Sligo, nous n'avons malheureusement pas eu le temps d'arriver à l'heure pour enregistrer l'intégralité de la *session*. Les enregistrements réalisés permettent de témoigner de 1h 12min, sur un total estimé par nous de 2h de *session*.

C'est là un point intéressant touchant à nouveau la variabilité géométrique des *sessions*. Lorsque dans un même pub, la soirée se trouve immergée dans un environnement social touristique et plutôt invasif, tout, jusqu'au répertoire, peut changer. Dans le cas de la *session* du 24/10/2011, la situation est très différente. Les musiciens moins contraints, communiquent différemment avec une assemblée d'habitues dont les attentes, de toute évidence, ne sont pas aussi exigeantes et fonctionnent avant tout sur des rapports implicites formatés par l'usage. La sonorisation de la *session* ne provoque en outre aucun sentiment de ressemblance avec les situations de quasi concert presque imposée par la présence des touristes de l'année précédente. Jamais de demande particulière n'est émise, les musiciens gardent un contrôle optimal de l'événement.

Naturellement, cette *session* peut être rapprochée de beaucoup d'autres, à l'exception peut-être de la sonorisation et de la présence de danseurs, et c'est pourquoi nous ne jugeons pas utile de la décrire plus en détail. L'intérêt en revanche est, selon toute vraisemblance, d'effectuer une comparaison musicale entre cette situation très convenable de la *session* du 24/10/2011, et une pièce interprétée dans le cadre de ce même établissement, le 16/02/2010. En page suivante, une caractérisation ciblée des sept paramètres pour la *session*.

Paramètres	Caractéristiques situationnelles
Configuration géospatiale des lieux	BONNE
Taux de fréquentation de la <i>session</i>	FRÉQUENTATION INTERNE FAIBLE / FRÉQUENTATION EXTERNE IMPORTANTE
Destination première de la <i>session</i>	SESSION RÉMUNÉRÉE / SONORISÉE / COLLECTIVE D'USAGE
Typologie des individus (musiciens)	MUSICIENS AVERTIS
Instrumentarium	BON (ÉQUILIBRÉ)
Phénomènes sonores extra-musicaux	SANS INCIDENCE
Conduites sociales (rapport entretenu avec l'étiquette)	FAVORABLES

Tableau 26 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la *session* du Harp Tavern (24/10/2011)

4. Comparaison des variantes en situation performantielle

Apparaît avec cette dernière partie l'ultime croisement de données pour l'examen desquelles, sur un plan théorique, méthodologique, puis appliqué, d'un chapitre à l'autre depuis le début de la thèse, nous réunissons les conditions de possibilité. L'appréhension de cette dernière étape est fondée sur une comparaison tenant conjointement compte des résultats des analyses musicales ayant trait aux processus variationnels, ainsi que des paramètres dont les spécificités pour chaque *session* viennent d'être décrites, puis synthétisées dans la partie précédente. Avant d'entrer dans le détail, il convient de préciser quelques points relatifs à la conduite et au contenu des analyses comparées. Dans un premier temps, nous optons pour la présentation des résultats sous forme synthétique, transcrite à partir de schémas comparatifs ainsi que de tableaux, n'incluant jamais plus de deux pièces. L'organisation graphique générale des schémas repose sur un principe de ciblage, permettant ainsi de mettre en lumière les paramètres sociaux avérés actifs, et, de fait, de porter l'accent sur les différences musicales qui leurs sont associées. Ces différences sont traitées unilatéralement, c'est-à-dire que nous ne mettons en lumière qu'une seule des deux pièces, révélée à travers le contraste qui l'oppose à la pièce concurrente. Sur les schémas enfin, ne figurent aucun commentaire d'analyse exhaustif mais simplement des appréciations clés, augmentées de données numériques fondées sur la comparaison des variantes en pourcentage. Il va sans dire que le corps du texte s'applique dans chaque cas à commenter cet ensemble de données. Remarquons pour finir que deux des sept paramètres situationnels sont condensés : les paramètres "conduites sociales" et "phénomènes sonores extra-musicaux" sont rendus sous le vocable "environnement social". Un autre enfin, le taux de fréquentation de la *session*, est distingué dans certains cas en interne et externe.

4.1. Devannney's Goat (*reel*)

La première pièce soumise à comparaison appartient à la catégorie des *reels* de forme bipartite à reprises. Nous choisissons de traiter trois versions de ce *reel*. Une, interprétée dans le cadre de la *session* du 29/10/2007 au Castle Pub, et deux dans ce même établissement, en date cette fois du 20/01/2008.

4.1.1. Castle pub 2007, pièce 1 vs Castle pub 2008, pièce 3

(CD. Analyses, pl. 1 & 2)



Nous souhaitons commencer l'étude comparée de ces deux versions en soulignant le premier pas qu'elle permet de faire pour valider, et plus précisément pour défendre l'intérêt de suivre la voie tracée par nos hypothèses concernant la matérialisation de paramètres d'ordre social dans la trace sonore elle-même. C'est la raison pour laquelle, stratégiquement, nous avons d'ailleurs opté pour commencer avec un cas de comparaison type et idéal impliquant une *session* jugée mauvaise dans son ensemble (celle du 29/10/2007). Dans le cadre de cette soirée, en effet, la caractérisation ciblée des paramètres sociaux révèle une dépréciation touchant les sept paramètres clés. Ainsi que le montre le schéma comparatif situé en page suivante, les correspondances paramétriques entre la *session* du 20/01/2008 et celle du 29/10/2007 sont, à chaque fois, défavorable à la *session* de 2007.

L'environnement social d'abord, qui contient pour rappel les paramètres de conduites sociales et les phénomènes sonores extra-musicaux, passe de favorable à défavorable. Il en est de même pour les conditions géospatiales de jeu. Le changement imposé aux musiciens dès le début de la *session* de 2007 les place en effet dans une situation d'inconfort unanimement décriée (comptoir, commodités, cour intérieure, etc.). Autre paramètre, souligné par Michael O'Brien, la catégorie d'appartenance de la *session*. Si dans les deux cas la *session* est régulière et rémunérée, il convient de ne pas minimiser l'importance de ce qui, en quelque sorte, dépend du hasard. Pour la *session* de 2008, dans sa première période, la fréquentation de la *session* est limitée à trois musiciens, dont un proche de Michael O'Brien. C'est une *session* destinée à une intimité certaine, toujours considérée comme propice à la production d'une musique de qualité. Le cas de la *session* de 2007 est nettement différent, et c'est à ce stade que la catégorie intervient, et constitue une contrainte presque indépassable. Quelle que soit la fréquentation en effet, tenir la *session*, autrement dit être *session* leader, oblige à composer avec les participants présents. L'informatrice Vicky Skelton évoque d'ailleurs ce problème, au cours d'un entretien à Drumkeeran, région de Leitrim, le 12/08/2007 :

[Dans une *session* rémunérée] il y a un peu cette pression de devoir faire quelque chose. Vous devez en quelque sorte performer. Il peut arriver que d'autres musiciens, qui ne sont pas payés, décident arbitrairement de jouer un répertoire de pièces que je ne connais pas. Ça n'est pas facile dans ce cas là. Mais principalement le problème est que... Si vous décidez de participer à une *session*, et si vous n'appréciez pas du tout la soirée – le bar est trop bruyant ou quelque chose dans ce genre –, vous pouvez toujours décider de partir. En tout cas vous n'êtes pas obligés de jouer. À l'inverse, quand vous êtes payés vous devez jouer. Vous êtes obligés de rester et de jouer²²⁹.

²²⁹Entretien avec Vicky Skelton, Drumkeeran, région de Leitrim, 12/08/2007.

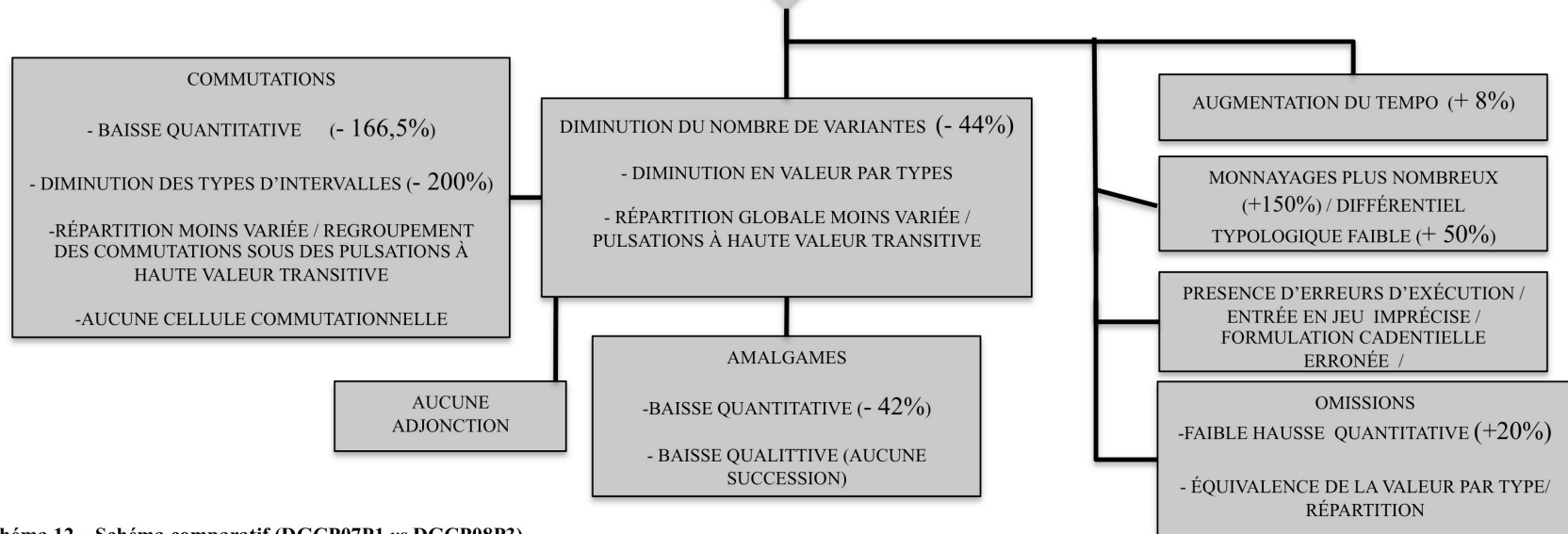
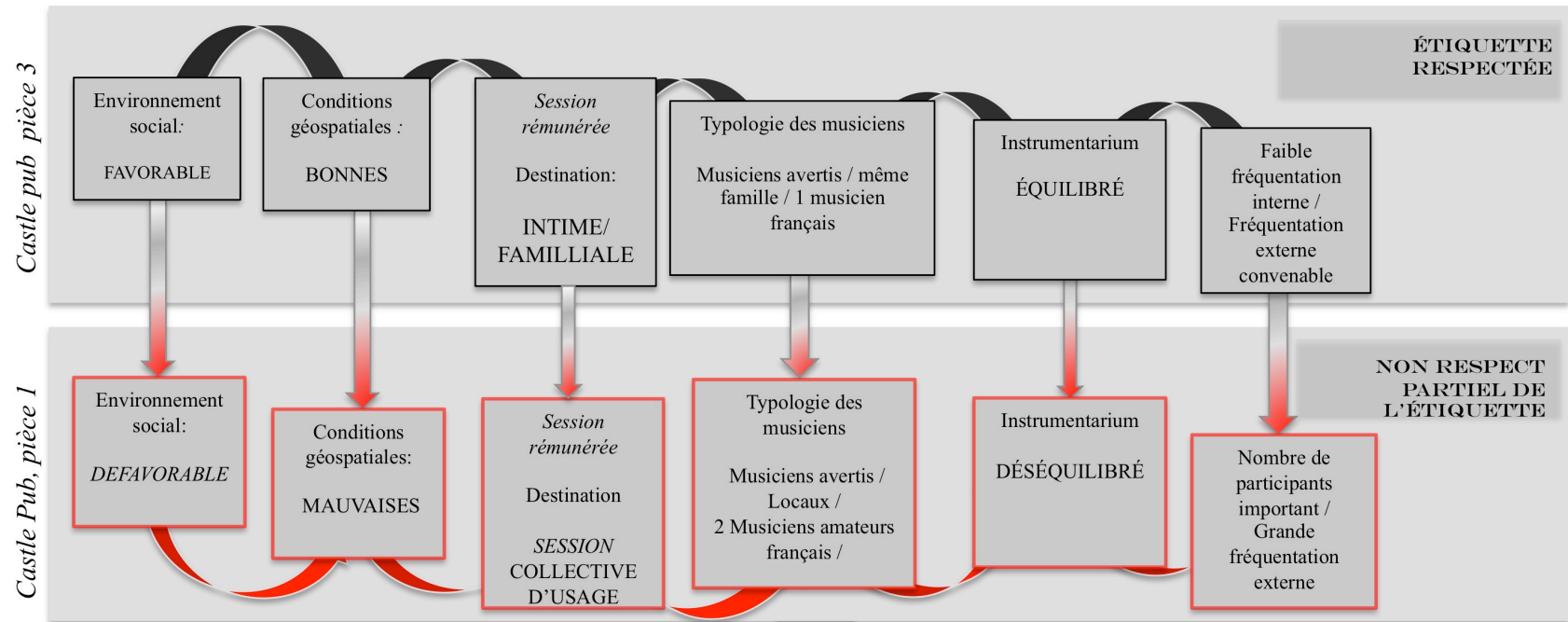


Schéma 12 – Schéma comparatif (DGCP07P1 vs DGCP08P3)

La typologie des musiciens est un autre paramètre défavorable à la session de 2007. Deux raisons à cela peuvent être mentionnées. Une première concerne notre présence, ainsi que celle de notre accompagnateur Sébastien Audouard. Dans un cas comme dans l'autre, notre amateurisme en termes de pratique instrumentale joue un rôle non négligeable sur les autres musiciens, principalement pour des raisons de vitesse d'exécution. Dans le cadre de notre collaboration avec Michael O'Brien, cette question de tempo est restée de tout temps un sujet de désapprobation important²³⁰. La seconde raison est étroitement liée à deux autres paramètres (les conduites sociales, et l'instrumentarium). Disons simplement ici que deux musiciens locaux, passablement ivres, l'un jouant des *spoons*, l'autre de l'*accordion*, constituent une entrave au déroulement de la *session*, au double plan social et musical. Ce qui permet de transiter sur les paramètres d'instrumentarium et d'étiquette. Le problème souligné par Michael O'Brien est principalement celui du déséquilibre engendré par la fréquentation relativement élevée de la *session*. Avant tout, deux *accordions* ont un impact important sur la texture d'ensemble, nuisant par leur puissance acoustique aux conditions d'entre-écoute. La présence également d'un joueur de *spoons* est mentionnée. L'instrumentarium est donc par sa constitution spécifique ce soir là – *accordions, banjo, fiddles, uilleann pipes, spoons* –, victime d'un certain déséquilibre. Le trop grand nombre d'instrument permet donc conjointement de mentionner le paramètre de fréquentation interne. Reste enfin à souligner le problème certainement le plus important, en même temps que le plus évident, auquel la *session* est confrontée: le taux de fréquentation inhabituellement important de la soirée du 29/10/2007. Un court extrait de l'entretien du 31/10/2007 avec Michael O'Brien peut servir d'illustration :

Damien Verron:

« Est-ce qu'un environnement bruyant, ne prêtant aucune attention aux musiciens et à la musique, peut être susceptible d'affecter votre jeu instrumental ? »

Michael O'Brien:

« Bien entendu, il est impossible d'entendre ce que l'on fait! S'il y a seulement cinq ou six musiciens, entourés de beaucoup de monde, c'est difficile de jouer correctement. Mieux vaut changer de *pub*. »

Damien Verron:

« Peut-on dire alors que votre interprétation d'une pièce est moins riche dans ce cas ? Qu'il y a moins de variations, moins d'ornementations, etc. ? »

²³⁰En tout cas, jusqu'à ce que nous acceptions de suivre ses conseils.

Michael O'Brien:

«Oui. C'est certain. On ne peut pas jouer aussi bien qu'on le voudrait.»

Damien Verron:

« Donc l'environnement d'une *session* peut affecter cette *session*, en bien comme en mal ? Lorsque les clients n'écoutent pas, sont bruyants etc., vous ne jouez pas aussi bien que dans des circonstances plus propices ? »

Michael O'Brien:

« Non, je joue moins bien, c'est sûr.»

Damien Verron:

« Et dans le cas inverse, lorsque l'environnement est bon, est-ce que cela a aussi un effet sur votre jeu ? Par exemple quand les clients participent, vous encouragent par de petites interjections convenues, comme "*yelp* !", "*whoops* !". Est-ce que cela vous aide, favorise vos interprétations? »

Michael O'Brien :

« Oui, je pense que oui en effet.»²³¹

Evidemment, l'argument de banalité peut être avancé pour ce constat. Ce qui est en partie vrai. Il n'en demeure pas moins nécessaire, sur le plan scientifique, de considérer ce paramètre de la même façon que les autres, notamment pour la raison qu'il est, d'un point de vue culturel, hautement pertinent.

À travers sa relation aux sept paramètres clés, observons à présent ce qui se passe dans la musique. Pour ce faire, il est nécessaire de commencer par produire deux tableaux récapitulatifs des variantes, afin de rendre plus précis les résultats en pourcentage proposés dans les synthèses comparatistes du schéma de la page 177.

²³¹Michael O'Brien, entretien du 31/10/2007, Drumkeeran, région de Leitrim.

Type de variation	Occurrences	Description
Monnayage	5	1: RAA'1, pulsation 3 (cellule <i>ré-fa#</i> triple-croches <i>ré</i> double-croche au lieu de <i>ré</i> croche) 2: RAA'1, pulsation 4 (<i>la-fa#</i> double-croches au lieu de <i>sol</i>) 3: RAA'1, pulsation 11 (cellule <i>ré-fa#</i> triple-croches <i>ré</i> double-croche au lieu de <i>ré</i> croche) 4: AA'2, pulsation 3 (<i>ré-ré</i> double-croches au lieu de <i>ré</i> croche) 5: RBB'1, pulsation 16 (<i>ré</i> double-croche et silence au lieu de <i>ré</i> croche)
Omission	6	1: RBB'1, pulsation 16 (<i>ré</i> double-croche et silence au lieu de <i>ré-ré</i> double-croches) 2: RBB'3, pulsation 13 (suppression <i>ré-si</i> double-croches) 3: RBB'3, pulsation 14 (suppression du <i>la</i> double-croche) 4: RBB'3, pulsation 15 (suppression <i>fa#</i>) 5 et 6: RBB'3, pulsation 16 (suppression <i>ré</i> double-croche et <i>mi</i> en fin de motif)
Amalgame	4	1: RBB'1, pulsation 6 (<i>ré</i> croche au lieu de <i>ré-ré</i>) 2: RBB'2, pulsation 13 (<i>la</i> croche au lieu de <i>la-la</i>) 3: RBB'3, pulsation 13 (<i>la</i> croche au lieu de <i>la-la</i>) 4: RBB'3, pulsation 15 (<i>sol</i> croche au lieu de <i>mi-sol</i> double-croches)
Commutation	3	1: RAA'1, pulsation 16 (<i>mi</i> octave supérieure) 2: RBB'1, pulsation 16 (<i>mi</i> à l'octave supérieure) 3: RBB'3, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu de <i>ré</i>)
Total	18	Pulsations affectées: 1 ; 3 ; 4 ; 6 ; 7 ; 11 ; 13 ; 14 ; 15 ; 16

Tableau 27 – Récapitulatif des variantes pour Devanney's Goat (Castle Pub, 29/10/2007, pièce 1)

Type de variation	Occurrences	Description
Commutation	8	<p>1 ; 2 ; 3 ; 4 : RAA'2, pulsation 7 et 8 (<i>fa</i># au lieu de <i>mi</i> ; <i>la</i> au lieu de <i>fa</i># ; <i>fa</i># au lieu de <i>ré</i> ; et <i>sol</i> au lieu de <i>mi</i>)</p> <p>5: RAA'1, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu de <i>la</i>)</p> <p>6: AA'2, pulsation 16 (<i>mi</i> - octave inférieure au lieu de <i>la</i>)</p> <p>7: RBB'1, pulsation 16 (<i>la</i> au lieu de <i>mi</i>)</p> <p>8: RBB'3, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu de <i>ré</i>)</p>
Amalgame	7	<p>1: RAA'1, pulsation 11 (<i>ré</i> croche au lieu de la cellule <i>ré-fa#-ré</i>)</p> <p>2: RAA'2, pulsation 8 (<i>mi</i> croche pointée au lieu de <i>mi-mi/sol-mi</i>)</p> <p>3: RAA'3, pulsation 8 <i>mi</i> croche au lieu de <i>mi-mi</i>)</p> <p>4: RBB'2, seconde moitié de la pulsation 4 (<i>si</i> au lieu des deux triple-croches <i>si-do</i>#)</p> <p>5: BB'1, pulsation 13 (<i>la</i> croche pour <i>la-la</i> double-croches)</p> <p>6: RBB'3, pulsations 13 et 14 (<i>la</i> croche, en substitution de <i>si-la</i>)</p> <p>7: RBB'3, pulsation 14 (<i>fa</i># croche au lieu de <i>fa#-fa</i># double-croches)</p>
Adjonction	4	<p>1: RAA'1, pulsation 4 (<i>ré/fa</i># au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>2: RBB'1, pulsation 8 (<i>cut</i> de <i>do</i># sur <i>si</i>)</p> <p>3: BB'2, pulsation 6 (<i>ré/sol</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>4: BB'3, pulsation 3 (<i>ré/fa</i># au lieu de <i>ré</i>)</p>
Omission	5	<p>1: RAA'2, pulsations 2 à 6 (omissions causées par l'environnement social)</p> <p>2: RAA'2, pulsation 16 (suppression de la dernière unité du motif)</p> <p>3: BB'2, pulsation 12 (suppression du <i>cut</i>)</p> <p>4 et 5: RBB'3, pulsation 16 (suppression des unités 2 et 4 du motif)</p>
Monnayage	2	<p>1: AA'2, pulsation 3 (<i>ré-fa#-ré</i> au lieu de <i>ré</i> croche)</p> <p>2: BB'2, pulsation 12 (<i>si-do</i># au lieu de <i>si</i>)</p>
Total	26	Pulsations affectées : 2 ; 3 ; 4 ; 6 ; 7 ; 8 ; 10 ; 11 ; 12 ; 13 ; 14 ; 15 ; 16

Tableau 28 – Récapitulatif des variantes pour Devanney's Goat (Castle Pub, 20/01/2008, pièce 3)

Une lecture de surface des deux tableaux récapitulatifs (en pages précédentes) permet d'introduire la comparaison par une disparité d'ordre numérique. La pièce 3 de la *session* du Castle de 2008 offre 26 occurrences, contre 18 pour la pièce numéro 1 (Castle 2007). C'est une différence significative. L'analyse spécifique de chaque cas révèle en outre un contraste utile à la réflexion, qui peut être placé du côté des qualités objectives des variantes, que nous proposons de comparer en termes de valeur. C'est à ce contraste que renvoient, de façon synthétique, les encadrés du schéma comparatif.

Pour première illustration, le cas des commutations est intéressant. Avant toutes choses, notons la différence de fréquence pour cette catégorie de variation, en soulignant la présence de 8 occurrences pour la pièce 3, contre seulement 3 dans la pièce 1, soit près du triple. Mais le rapport de fréquence n'est pas seul à présenter un intérêt comparatiste majeur. Les qualités de certaines variantes parlent en effet d'elles mêmes. C'est ainsi si l'on compare les intervalles concernés par le processus commutationnel engagé dans chaque pièce, ainsi que leur situation d'un point de vue structurel.

Dans le cas de la mauvaise *session* (pièce 1), les intervalles couverts sont au nombre de 2 : l'octave supérieure (1: RAA'1, pulsation 16 – *mi* octave supérieure et RBB'1, pulsation 16 – *mi* à l'octave supérieure) et la seconde majeure ascendante (RBB'3, pulsation 16 – *mi* au lieu de *ré*). Leur situation du point de vue de la structure de la pièce révèle en outre une faible incidence en tant que variations. Notons que l'efficacité de la variation n'est pas la même en fonction de la place qu'elle occupe au sein de la segmentation de l'énoncé. Les variantes actives sous la pulsation 16 sont à ce titre moins efficaces que celles placées en d'autres endroits. Enfin une variante sous la pulsation 16, agissant de surcroît en un segment de reprise (RAA'1, RBB'2, RBB'3, etc.), est encore diminuée par le poids structural précisément confié à cette période. Nous considérons toutefois ces unités comme des variations, ainsi que le prouvent certaines autres pièces étudiées dans cette partie (notamment la pièce 3 ici en cours de comparaison).

Comparée à la version de 2008, cette modalité de variation est donc un premier pas vers la différenciation qualitative possible des deux énoncés. Les commutations de la pièce 3 sont en effet non seulement plus nombreuses, mais également plus riches sur un plan intervallique, ainsi que plus variées du point de vue de leur place dans l'énoncé. On note des écarts de quinte ascendante, d'octave supérieure, d'octave plus quinte supérieures (*mi* au lieu de *la* – RAA'1, AA'1), d'octave plus quinte inférieures (*la* au lieu de *mi*), de tierces mineures supérieures (*la* au lieu de *fa*# – RAA'2, AA'1 ; *fa*# au lieu de *ré* – RAA'2, AA'1 ; *sol* au lieu de *mi* – RAA'2, AA'1), de secondes majeures supérieures (*fa*# au lieu de *mi* – RAA'2, AA'1 ; *mi*

au lieu de *ré* – BB'1, RBB'3). Naturellement, il serait fallacieux d'ignorer la faiblesse structurelle des variations situées sous la pulsation 16, dans les segments de reprise (celles-ci correspondent pour cette version aux intervalles d'octave plus quinte supérieure et inférieure). On note aussi une même variante pour les deux pièces, dans la période à finalité conclusive, plus précisément sous la pulsation 16 de RBB'3, procédant par la commutation *mi* au lieu de *ré*. Toutefois l'observation révèle une nette supériorité, en terme de poids et de répartition des degrés commutationnels, pour la version de 2008. Il suffit pour illustration de mentionner la présence de commutations actives sur une cellule de 4 degrés successifs dans la pièce 3, succession affectant un motif presque intégralement, tandis que l'ensemble des commutations de la pièce 1 peut être résumé par un trait caractéristique, celui de ne concerner à chaque fois qu'un seul degré.

Le constat est à ce stade sans appel: la comparaison des variations par commutation permet d'observer d'importantes différences qualitatives entre la pièce 1 et la pièce 3. Celles-ci opèrent sur un plan numérique et sont, parallèlement, de valeur inégale du point de vue de leur poids au sein de la structure globale de l'énonciation, comme de celui de la variété de leur configuration intervallique spécifique.

L'observation conjointe des amalgames et des monnayages est autrement intéressante. On note : 4 amalgames contre 7 en faveur de la version de 2008, et 5 monnayage contre 2, cette fois-ci en faveur de la version de 2007. Cette confrontation pourrait en un sens conduire à, disons, annuler la comparaison en raison d'un résultat nul, d'une égalité. Toutefois l'observation de surface ne suffit pas et un travail approfondi révèle la possibilité d'une toute autre interprétation.

Cela est dû en grande partie à la nature des réactions énonciatives spécifiques à la modalité de variation par monnayage, on l'a vu *a priori* favorable à la pièce 1 d'un point de vue numérique, vis à vis des propriétés du modèle référentiel. Ce type de réaction appliqué à la pièce 1 révèle une constante sans équivoque : ne sont soumises à monnayage que des cellules de type croche/deux doubles, présentes dans le modèle. Aucune autre unité opérationnelle de valeur ne semble affectée par cette procédure de subdivision. Or une même constante peut être soulignée dans le cas de la pièce 3, ce qui en termes de variation avère un même ordre d'efficacité. Mais bien que numériquement inférieurs, les deux monnayages permettent d'observer deux variétés, contre une seulement pour la pièce 1. La variante observable en BB'2 comme monnayage de la double-croche *si* en deux triple-croches (*si-do#*) possède également une certaine valeur technique, en tant que modification de phrasé instrumental

jouant subtilement sur l'articulation rythmique précédemment véhiculée par le *cut* de *do#* sur *ré* de BB'1. Est cassé l'effet fluide que supplante une variante de type *staccato*.

Dans un va-et-vient analogue entre les deux pièces, tournons nous vers les procédures d'amalgamation. Bien que le différentiel s'avère moins significatif que dans le cas des commutations, la répartition des variantes est révélatrice de nouvelles formes de distinctions. C'est à nouveau du point de vue de la fréquence des réactions aux modèles de référence que nous partons, en particulier en ce qui concerne le secteur représentant le segment BB'. Ce segment en effet propose, dans une première lecture, de constater la proximité des successions de motifs sur le plan du rythme moteur. Il est donc naturel d'entrevoir un moyen utile de comparer les deux interprétations en considérant la fréquence des amalgames d'une pièce à l'autre. Celle-ci est à ce titre supérieure dans la pièce 3. Mais c'est également une supériorité que nous interprétons comme qualitative. Les amalgames y sont plus variés, plus nombreux, et plus riches d'un point de vue technique. C'est le cas par exemple des amalgames successifs couvrant les pulsations 13 à 14 en RBB'3 (*la* croche, en substitution de *si-la* et *fa#* croche au lieu de *fa#-fa#* double-croches). La succession, en elle-même, constitue déjà un point fort puisqu'elle brise la continuité induite par la régularité métrique sous-tendant l'énonciation – le rythme moteur. Mais ce poids se trouve en outre renforcé par la situation "hors pulsation" du second amalgame. Cette interruption du continuum rythmique est de courte durée, ce qui renforce la sensation de fin de cycle, propre on l'a déjà vu aux quatre derniers motifs choisis à titre de formule cadentielle à finalité conclusive. Or ce type d'amalgame n'apparaît que comme conséquence de la formule conclusive erronée de la version de 2007. La comparaison des autres occurrences est également significative, quoique moindrement, en ce que l'utilisation du processus est moins fréquente dans le cas de la pièce 1, au cours de laquelle Michael O'Brien interagit de façon moindre avec le rythme moteur. Reste toutefois à noter le recours à trois reprises à des croches comme amalgamation de double-croches. Trois occurrences contre deux pour la pièce 3. Cela ne suffit pas selon nous à soutenir la comparaison globale, en particulier si l'on tient compte du caractère erroné de la formule conclusive de la dernière période de 4 pulsations. Et cette imprécision doit être soulignée, et selon nous intégrée en tant que paramètre important sur le plan des analyses comparatistes. Ce type d'erreurs d'exécution est, en effet, particulièrement rare chez Michael O'Brien

Reste pour terminer cette première comparaison à apprécier deux derniers points. Un premier concerne l'absence de variations de type adjonctif dans la version du Castle pub de 2007, qui permet de mettre au jour un nouveau contraste d'exécution si l'on compare cette soirée à celle de 2008. Une telle distinction en termes d'occurrence suffit dans ce cas à

illustrer la différence qualitative plus globale qui semble bien exister entre ces deux versions de *Devanney's Goat*. Quant à la description plus fournie des qualités propres aux quatre variantes utilisées dans la pièce 3, elle est faite plus loin dans le cadre de la confrontation de cette version à celle de la pièce 25, interprétée rappelons le dans le contexte de la même *session* du Castle en 2008, mais au cœur de ce que nous avons désigné comme "seconde période".

Le second et dernier point de comparaison concerne les variantes par omission. Et dans ce cas précis, il convient de rapprocher les deux pièces tant d'un point de vue numérique que sur le plan des causes apparentes de l'utilisation de ce type de variation. Le différentiel, en d'autres termes, n'est que faiblement significatif. Pour la pièce 1, trois omissions peuvent être dites exécutées, contre trois autres subies (le secteur erroné de la formule cadentielle à finalité conclusive). Dans le cadre de la pièce 3, trois omissions sur 5 semblent volontaires, les autres sont dues à l'interpellation de Michael O'Brien par un membre de l'environnement social (interpellation clairement audible sur l'enregistrement – cf. Cd Analyses, page 2). Précisons enfin que dans ce cas précis, les omissions, trop imprécises, n'engendreraient que des commentaires interprétatifs d'ordre subjectif que nous ne souhaitons pas pousser plus loin. Disons simplement que nous sommes ici confrontés à une certaine équivalence, par type, ainsi que sur un plan quantitatif.

4.1.2. Castle pub 2008, pièce 3 vs Castle pub 2008, pièce 25

(CD. Analyses, pl. 2 & 3)



L'observation du schéma comparatif de la page suivante offre une nouvelle forme de synthèse par croisement de données. La situation n'est en aucun cas similaire à la précédente. Nous le disons plus haut, la seconde période de la *session* du 21/01/2008 au Castle Pub constitue toutefois un changement radical dans la géométrie caractéristique de la première période plus intime, regroupant seulement trois musiciens dont un membre de la famille de Michael O'Brien, sa fille Fionna. Les sept paramètres révèlent clairement cela. Du point de vue de la typologie des participants d'abord, et en toute corrélation de celui du taux de fréquentation interne. Mais également sur le plan de la réorientation de la destination première de la *session*. D'intime et familiale, la soirée prend la forme d'une *session* collective plus proche de ce que l'usage offre d'ordinaire à Michael O'Brien lorsqu'il conduit une *session* régulière et rémunérée. L'instrumentarium ne peut être déprécié comme c'est le cas de la *session* de 2007. Il faut cependant mentionner le déséquilibre causé par le nombre de musiciens, ainsi que la présence d'un joueur de *spoons* et d'un second *accordionnist*.

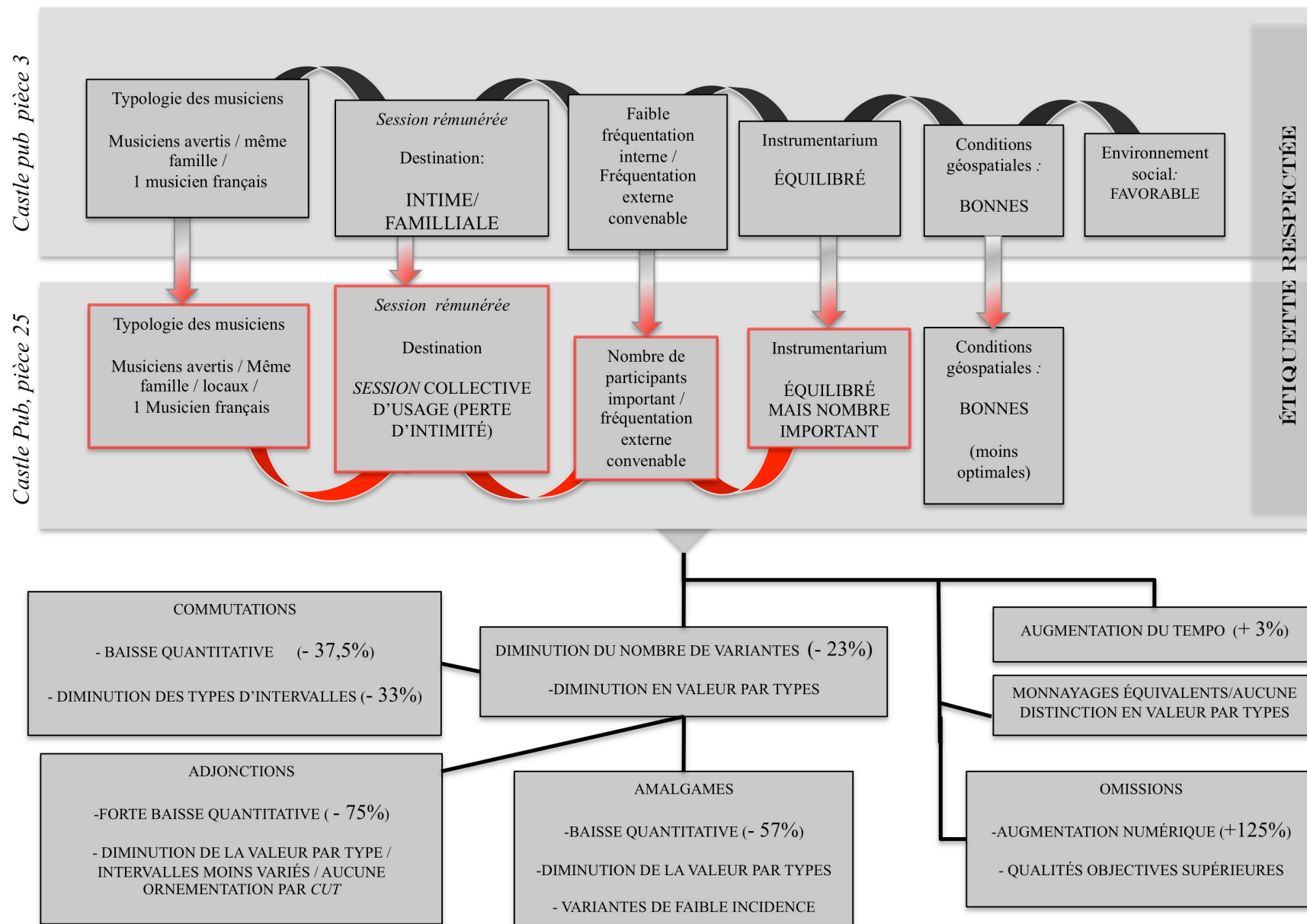


Schéma 13 – Schéma comparatif (DGCP08P3 vs DGCP08P25)

D'après nos observations, une précision importante doit être faite concernant le déséquilibre caractéristique de l'instrumentarium de cette *session*. Celui-ci n'est en effet aucunement comparable à ce qui se passe dans le cadre de la soirée de 2007. Il est, semble-t-il, lié à la restructuration de l'espace de jeu – dont nous parlons plus haut. Le nombre conduit en effet Michael O'Brien ainsi que l'ensemble des participants à organiser l'espace en rapprochant plusieurs tables. Cela engendre une forme d'agrégation obligée, dont l'effet principal est de générer plusieurs petits groupes individuels. Une sorte de *session* dans la *session*. Sont alors amoindries les conditions d'entre-écoute, ainsi que les possibilités de communication entre les musiciens (discussions entre les pièces, interpellations liées à la musique, etc.). En dépit de cela, les conduites des membres de la *session* demeurent toutefois généralement bonnes. C'est également le cas des non participants, comme des participants indirects, dont le comportement respectueux de l'étiquette est un paramètre favorable à la *session*.

Croisé avec les modifications paramétriques révélées par le schéma comparatif, l'examen des variantes pour les deux pièces révèle un certain nombre de différences²³². À l'exception des omissions, qui pour la pièce 25 dépassent très nettement la pièce 3 par le nombre et la qualité des types, ainsi que d'une indistinction quantitative et qualitative du côté des monnayages, l'ensemble des variantes empruntées par Michael O'Brien donne un net avantage à la pièce 3, soit aux énoncés actualisés dans le cadre de la première période. Pour les commutations, amalgames, et adjonctions, la pièce 25 est en effet inférieure, tant sur le plan numérique que sur celui des qualités objectives des types utilisés. Observons cela dans le détail.

La comptabilisation des variantes révèle donc un écart entre ces deux versions (26 occurrences pour la pièce 3, contre 20). L'intérêt réside toutefois à nouveau dans l'observation des qualités propres aux variantes, dont la comparaison est à bien des égards parlante. Rappelons que la *session* de 2008, y compris la seconde période, n'est pas aussi dépréciée que celle de 2007, jugée mauvaise dans son ensemble. Les commentaires de Michael O'Brien à l'égard de la seconde période de la *session* du Castle de 2008 ne mentionnent qu'une modification du confort de jeu, qui se trouve principalement affecté par l'augmentation de la masse participante, ainsi que le changement de place. Les interactions proprement musicales,

²³²Afin de commenter les synthèses du schéma comparatif, ainsi que pour ne pas encombrer le texte, nous ne produisons en page suivante que le tableau récapitulatif des variantes de la version de *Devanney's Goat* correspondant à la pièce numéro 25 de la *session* de 2008. Pour la pièce 3 de cette même soirée, le tableau déjà utilisé reste ci-dessus en page 181.

comme l'intimité soulignée de la première période, sont amoindries sans pour autant que la *session* ne soit intégralement dépréciée.

Type de variation	Occurrences	Description
Omission	9	<p>1: RAA'1, pulsation 7 (suppression du <i>ré</i>)</p> <p>2: RBB'2, pulsation 1 (suppression du <i>si</i>)</p> <p>3: BB'1, pulsation 6 (suppression du <i>sol</i> de la note double)</p> <p>3: BB'3, pulsation 16 (<i>suppression</i> du <i>mi</i>)</p> <p>4-8 : RBB'3, pulsations 12 à 16 (5 omissions liées à la formule cadentielle)</p>
Amalgame	3	<p>1: RBB'1, pulsation 8 (<i>si</i> double-croche au lieu de <i>si-do#</i> triple-croches)</p> <p>2: RBB'2 pulsation 12 (<i>si</i> croche au lieu de <i>si-do#</i> double-croches)</p> <p>3: RBB'3, pulsation 13 (<i>la</i> croche au lieu des deux double-croches <i>la-la</i>)</p>
Commutation	5	<p>1: RAA'1, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu de <i>la</i>)</p> <p>2 à 4: RAA'2, pulsation 7 (unités 2 à 4 du motif <i>fa#-la-fa#</i> double-croches remplaçant les degrés <i>mi-fa#-mi</i>)</p> <p>5: RBB'1, pulsation 16 (<i>la</i> au lieu de <i>mi</i>)</p>
Monnayage	2	<p>1: RAA'1, pulsation 3 (<i>ré-fa#-ré</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>2: BB'1, pulsation 1 (<i>la-la</i> double-croches au lieu de <i>la</i> croche)</p>
Adjonction	1	1: AA'1, pulsation 8 (<i>mi/sol</i> au lieu de <i>mi</i>)
Total	20	Pulsations affectées : 1 ; 6 ; 7 ; 12 ; 13 ; 16 ;

Tableau 29 – Récapitulatif des variantes pour *Devanney's Goat* (Castle Pub, 20/01/2008, pièce 25)

Eu égard aux propriétés de situation, il est donc légitime d'attendre de la confrontation des deux pièces de probables différences affectant la production de variantes. Il est également légitime toutefois de proposer l'hypothèse d'un différentiel moindre que celui précédemment étudié.

Cette dernière hypothèse se vérifie par exemple à travers l'observation des variantes de type commutationnel. En effet, au delà de la différence en termes d'occurrences, qui n'est pas non plus extrême, il est possible de noter la proximité des deux pièces du point de vue des variantes déclinées. On retrouve en des endroits analogues dans les deux versions, des rapports d'octave plus quinte supérieures (*mi* au lieu de *la* – RAA'1, AA'1), d'octave plus quinte inférieures (*la* au lieu de *mi*), de tierces mineures supérieures (*la* au lieu de *fa*# – RAA'2, AA'2 ; *fa*# au lieu de *ré* – RAA'2, AA'2), et de secondes majeures supérieures (*fa*# au lieu de *mi* – RAA'2, AA'2). Il faut également souligner la présence de commutations successives dans les deux versions, traitant un même motif sous la pulsation 7. Sur le plan des commutations toujours, la seule différence peut être située par la transposition dans la pièce 3 de certains degrés à la quinte ascendante (*mi* AA'2 au lieu de *la* AA'1) et à l'octave supérieure (*mi* au lieu de *mi* – RAA'1, AA'2). Leur incidence est toutefois de faible valeur en raison d'un placement sous la pulsation 16, dont la fonction transitive n'est plus à notifier.

Des informations profitables apparaissent en revanche si l'on se tourne vers les procédés d'amalgame et d'adjonction. À cet effet, la comparaison tant numérique que qualitative révèle un différentiel nettement plus porteur. Commençons par les adjonctions. Dans un premier temps, c'est une seule occurrence pour la pièce 25, et 4 pour l'autre. Mais c'est également et surtout une distinction agissant sur les types d'adjonctions empruntées, qui sont de deux ordres pour la pièce 3 – la note double et l'ornementation par *cut*, et d'un seul pour la pièce 25 – la note double. Au delà de cette stricte observation typologique, la comparaison s'établit en faveur de la pièce 3 pour deux raisons liées aux qualités objectives des variantes: **1)** les notes doubles offrent des rapports plus variés de tierce majeure et de quinte – avec lesquels contraste une seule tierce mineure dans la pièce 25²³³ ; **2)** on ne compte aucune ornementation dans la pièce 25, contre un *cut* de *do*# sur *si*, en RBB'1 pulsation 8 pour la pièce 3. Ce *cut* est en outre intéressant en raison de sa situation du point de vue de la pulsation, puisqu'il n'est pas placé immédiatement sous l'appui, ce qui renforce sa propension à conduire un effet fluide

²³³Mais cette distinction doit être nuancée si l'on tient compte de la présence d'une note double à la quarte dans l'exposition choisie à titre de modèle implicite pour la pièce 25. Quoiqu'il en soit, on peut dans un sens inverse noter la présence de cette note double à la quarte dans le modèle implicite de la pièce 3, ce qui induit l'utilisation de cet intervalle à deux reprises, contre une seule dans l'autre version (la répétition de cet intervalle donne en outre lieu à une procédure d'omission, ce qui révèle un plus constant va-et-vient entre les variantes).

contrastant avec la configuration staccato des deux triple-croches du motif présent dans le modèle.

Les amalgames révèlent un traitement variationnel à la fois plus varié et plus fréquent de la pièce 3. D'un point de vue numérique, la pièce 25 compte 3 amalgames, lorsque 7 sont observables dans la version 3, soit plus du double. Il faut également mentionner l'inégalité dans le recours aux deux types d'amalgames que présentent les deux versions. Si l'on se penche sur la pièce 25, il apparaît que deux des trois occurrences reposent sur un même principe: la liaison de deux triple-croches donnant lieu à une double-croche. La dernière occurrence est en outre située au niveau de la pulsation 13, par ailleurs immédiatement sous celle-ci, soit au début du secteur cadentiel à finalité conclusive. Sa valeur de croche, en remplacement de deux double-croches (*la* au lieu de *la-la*), n'est pas, comparée à ce qui se passe au même endroit dans la pièce 3, aussi incidente du point de vue du rythme moteur. Il y a donc là un point important sur le plan comparatiste, étant donné que non seulement l'ensemble de l'énoncé 25 propose peu d'amalgames, mais qu'également le recours à ce type de variation dans le secteur conclusif n'a qu'une faible incidence. C'est en tout cas ce que peu laisser supposer la confrontation de cet amalgame à ceux empruntés dans la même zone par O'Brien dans la pièce 3 (RBB'3, pulsation 13 et 14). Pour renforcer la comparaison de ce procédé, il est possible de souligner l'absence, dans le corps de l'énoncé, d'amalgames de type note longue, dont un bon exemple se trouve pour la pièce 3 au niveau de la pulsation 8 en RAA'2.

Pour conclure, les monnayages et omissions permettent de réduire quelque peu l'écart entre les deux pièces (ce qui aide parallèlement à distinguer, on le verra plus tard, les différences offertes par la comparaison de la pièce 25 et de la pièce 1 – 2007). Le nombre comme la qualité des variantes par monnayage sont identiques d'une pièce à l'autre. Dans les deux cas sont monnayées des croches, donnant lieu à une cellule constituée de deux triple-croches et une double, ou une seule double-croche déclinée sous forme de double-croches. Le travail de variation par omission est quant à lui intéressant en ce qu'il présente la seule domination de la pièce 25 sur la pièce 3²³⁴. Cette domination est par ailleurs qualitative. C'est ce que porte en tout cas à penser l'examen par exemple d'omissions telles celles du *ré* en RAA'1 (pulsation 7), du *si* en RBB'2 (pulsation 2), du *mi* en BB'3 (pulsation 16), ou encore du *ré* en RBB'3 (pulsation 12).

²³⁴Il nous faut toutefois préciser que, pour la pièce 3, nous ne comptabilisons pas les omissions successives de la période couverte par les pulsations 2 à 6 en RAA'2. Celles-ci sont dues à l'interpellation de Michael O'Brien par un client proposant d'offrir une tournée – l'interaction est semble-t-il bien présente, mais ne mérite pas d'examen particulier en raison de son caractère trop évident.

Bien que comparativement plus proches l'une de l'autre que dans le cas précédent, la confrontation de ces deux pièces laisse clairement transparaître une nouvelle possibilité de mettre au jour un différentiel notable de variantes imputables à une variation dans la géométrie des événements. Pour renforcer ce constat, il est toutefois nécessaire semble-t-il de comparer à présent les pièces 25 (*session* de 2008) et 1 (*session* de 2007).

4.1.3. Castle pub 2008, pièce 25 vs Castle pub 2007, pièce 1

(CD. Analyses, pl. 3 & 1)



Cela étant abordé dans les deux cas précédents, il n'est pas pertinent de revenir sur une caractérisation des paramètres clés. Ils sont en outre observables à travers leurs spécificités dans le schéma comparatif de la page suivante. C'est donc au commentaire des différences entre les variantes des énoncés 1 et 25 qu'il s'agit de se consacrer. Un première lecture, disons de surface, invite à souligner qu'en dépit d'un différentiel apparent entre les deux pièces, la distinction paraît moins nette que dans le cadre particulier de l'examen comparé de la pièce 1 et de la pièce 3. Deux tendances se dessinent. On note en effet dans un premier temps un partage de la supériorité numérique, en fonction des catégories de variantes. À cet effet, la pièce 25 montre une baisse de 60% du nombre de monnayages, ainsi qu'une légère infériorité numérique (25%) du point de vue des amalgames. Elle domine en revanche quantitativement dans le recours aux commutations (+66,6%), omissions (+125%), ainsi qu'adjonction – le rapport des adjonctions n'est toutefois que de +1). Dans un second temps, il faut souligner qu'indépendamment de la supériorité numérique révélée à deux reprises par la pièce 1, jamais celle-ci n'obtient d'avantage, même lorsqu'elle domine quantitativement, quant aux propriétés objectives des types de variantes. À chaque fois, les types sont équivalents, du point de vue des qualités effectives comme de celui de la répartition. Le courant s'inverse lorsque, placées du côté de la pièce 25, les variantes supérieures en nombre révèlent conjointement une nette supériorité en valeur par type et par répartition. Observons cela dans le détail, en précisant que les tableaux récapitulatifs des variantes ne sont pas, pour des raisons de place, reproduits (ils sont disponibles, en revanche, aux pages 180 et 188 de cette même partie).

Commençons par l'étude des commutations, dont on pourrait dire que l'appréciation offre un différentiel qualitatif proche de ce que la confrontation de la pièce 1 et de la pièce 3 a permis d'observer dans le cadre de la première comparaison. Quantitatif, précisons, en raison d'une inégale fréquence d'utilisation entre les deux versions actuelles (5 contre 3 occurrences). Mais qualitatif surtout, si l'on tient compte de différences majeures du point de vue des qualités objectives des variantes.

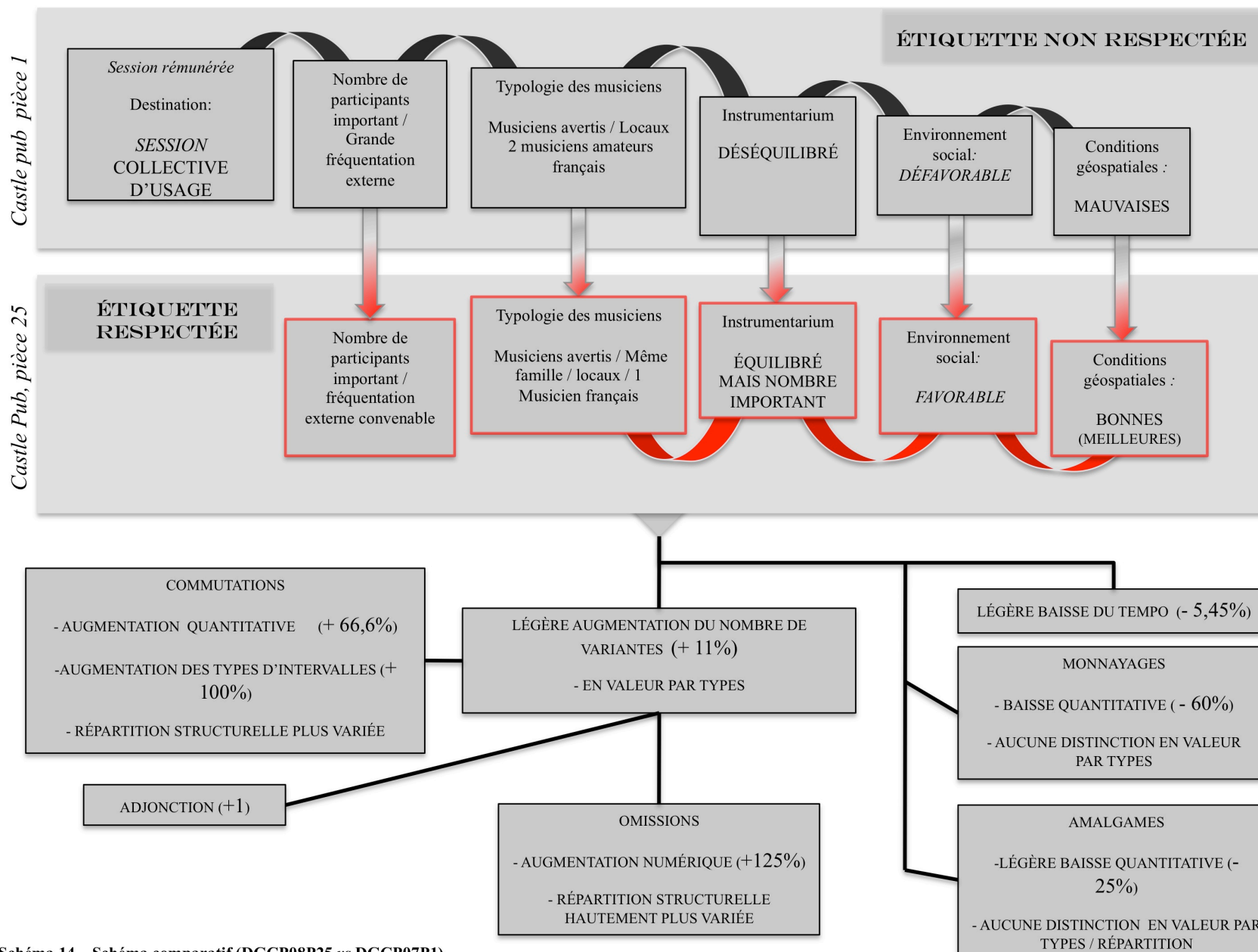


Schéma 14 – Schéma comparatif (DGCP08P25 vs DGCP07P1)

La pièce 25 propose on l'a vu plus haut des rapports d'octave plus quinte supérieures (*mi* au lieu de *la* – RAA'1, AA'1), d'octave plus quinte inférieures (*la* au lieu de *mi*), de tierces mineures supérieures (*la* au lieu de *fa*# – RAA'2, AA'2 ; *fa*# au lieu de *ré* – RAA'2, AA'2), et de secondes majeures supérieures (*fa*# au lieu de *mi* – RAA'2, AA'2). La pièce 1, quant à elle, n'expose que deux types de commutations : l'octave supérieure (1: RAA'1, pulsation 16 – *mi* octave supérieure et RBB'1, pulsation 16 – *mi* à l'octave supérieure) et la seconde majeure ascendante (RBB'3, pulsation 16 – *mi* au lieu de *ré*). Leur situation du point de vue de la structure de la pièce révèle non seulement une faible incidence en tant que variations, mais la nature des écarts intervalliques se révèle également moins variée.

L'appréciation des omissions donne également de bonnes informations. Il faut pour cela évoquer brièvement les rapports numériques, en précisant que le différentiel peut être accru par la non prise en compte de deux occurrences (pulsations 14 et 15) pour la pièce 1. Si notre choix s'est en effet porté vers un maintien de celles-ci dans le tableau récapitulatif, s'est au même titre que nous le faisons pour la pièce 3 dans le cadre de l'omission causée par une interpellation de Michael O'Brien en cours de jeu (*cf. supra*). L'ensemble devant être selon nous observable d'un point de vue objectif. Il n'en apparaît pas moins que dans les faits, de telles omissions ne peuvent pas être placées sur un même plan que les autres, en raison de leur caractère accidentel, plus qu'intentionnel. On peut donc compter 9 omissions pour la pièce 25, contre 4 pour la pièce 1. Et cette différence est essentielle d'un point de vue analytique. Le retranchement de deux variantes pour leur origine accidentelle révèle que dans le cas de la version de 2007, une seule omission se trouve utilisée en dehors de la zone cadentielle à finalité conclusive des pulsations 13 à 16. C'est, convenons-en, un constat important puisque quelle que soit la nature de la situation pour chaque énoncé, ce secteur présente toujours une augmentation du taux de variations. Dans le contexte différent de la pièce 25, les omissions couvrent d'autres secteurs, touchent d'autres pulsations, nettement moins fortes structuralement (1 ; 6 ; 7 et 12).

Deux points donc, les commutations et les omissions, qui permettent une comparaison utile des deux pièces. Mais les constats en termes de fréquence ou encore de qualité ne sont pas unilatéraux, et la version de 2007 invite à prendre note d'une supériorité quantitative dans l'utilisation notamment des monnayages : 5 contre 2 seulement pour la pièce 25. Cette différence n'affecte toutefois pas les rapports qualitatifs caractéristiques des variations d'un point de vue objectif. On remarque en effet que les types empruntés sont équivalents d'une

version à l'autre (deux triple-croches suivies d'une double-croche à la place d'une croche, ou deux double-croches à la place d'une croche). Le contraste numérique reste donc seul à bord.

Cet avantage s'estompe dès que l'on entre sur le terrain des amalgames, dernier type de variante commun aux deux pièces. Avant tout, la comparaison du nombre d'occurrences ne donne rien de particulier, un seul amalgame supplémentaire pour la pièce 1 ne suffisant pas à départager les deux versions. Ensuite, la construction même des variations, comme leur répartition au sein de chaque énoncé, ne permet pas de relever des différences significatives. Les principes en sont redondants: **1)** une croche au lieu de deux double-croches ; **2)** deux double-croches au lieu d'une croche ; et **3)** une double-croche au lieu de deux triple-croches.

On peut enfin clore cette dernière comparaison en mentionnant la présence d'une variante par adjonction pour la pièce 25, absente de la pièce 1. Une seule occurrence n'aurait toutefois pas suffi à faire la différence. Dans le cadre de cette troisième comparaison, apparaît donc une nouvelle possibilité de distinguer la *session* de 2007 et celle de 2008. La proximité plus grande entre les deux situations d'énonciation est cependant à la base d'une différenciation moins prononcée.

4.2. The Humours of Tulla (*reel*)

Continuons avec l'étude comparée de quatre versions du *reel The Humours of Tulla*. L'observation des variantes pour l'ensemble des pièces retenues permet à nouveau de porter l'accent sur une fréquence inégalement répartie en fonction du différentiel de situation pour chaque *session*. Par souci d'efficacité, précisons que les pièces ne sont pas toutes comparées les unes aux autres. Nous préférons cibler les comparaisons afin de les rendre plus représentatives ainsi que d'éviter une surcharge du corps du texte. Les versions comparées sont, dans l'ordre : **1)** Forde's Inn pièce 29 vs Forde's Inn pièce 70 ; et **2)** Róisín Dubh, pièce 4 vs Castle Pub pièce 21.

4.2.1. Forde's In 2010, pièce 29 vs Forde's In 2010, pièce 70

(CD. Analyses, pl. 4 & 5)



Le schéma comparatif de la page suivante permet rapidement de constater, pour ces deux premières pièces, une relative stabilité des paramètres situationnels clés. Seuls deux paramètres changent radicalement (le taux de fréquentation et l'orientation de la *session*), tandis qu'un troisième, la typologie des participants, n'est modifié que substantiellement. D'après nos observations, et ainsi que le révèle la confrontation des énoncés, la modification

dans l'orientation de la *session*, qui passe de pédagogique à démonstrative, est en revanche particulièrement efficiente du point de vue des changements opérant dans la matière sonore.

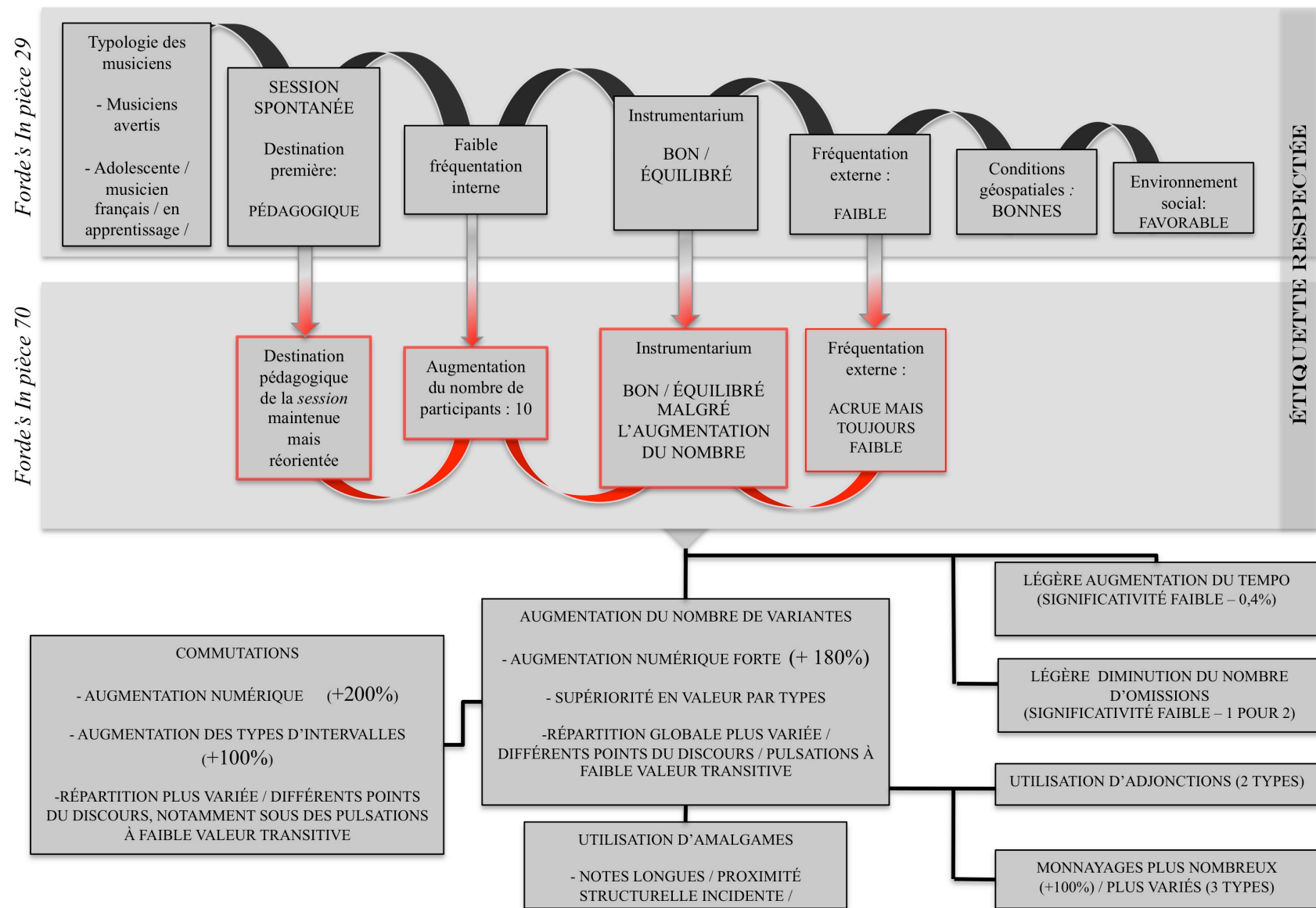


Schéma 15 – Schéma comparatif (HTULFI10P29 vs HTULFI10P70)

En passant de la pièce 29, d'orientation pédagogique, à la pièce 70, le taux global d'augmentation des variantes est de +180%. L'augmentation touche, à chaque fois, l'ensemble des processus variationnels sur le plan de la valeur par types. Pour les commutations par exemple, on note une augmentation de +200%. La répartition est plus variée, les variantes opérant en différents points du discours, notamment sous des pulsations à faible valeur transitive. Un même constat peut être fait à partir de l'observation des amalgames, puisque non seulement les types sont très variables, mais puisqu'également aucune variation de cette catégorie n'est empruntée par Michael O'Brien dans l'actualisation de l'énoncé 29. Plutôt que de rester synthétique, commentons en détail les résultats résumés par le schéma.

À cet effet, les tableaux récapitulatifs (en pages suivantes) montrent une nette disproportion dans le nombre de variantes empruntées par Michael O'Brien. On note 5 variations pour la première version contre 14 pour la seconde, soit près du triple. L'observation des zones concernées est également représentative: 9 pulsations affectées dans le cas de la pièce 70 et 5 pulsations pour la pièce 29. Naturellement, ce constat ne peut opérer que comme point de départ. Mais il convient de noter dès à présent que pour une musique dont l'essence même repose sur le principe de la variation, un tel différentiel conduit à s'interroger: pourquoi de telles différences, en particulier sur un plan numérique ? quelle valeur leur accorder, du point de vue des modalités disponibles de variation ?

Les principales raisons, on l'a vu précédemment, tiennent à la nature des situations d'énonciation. La pièce 29, interprétée au début de la soirée est gouvernée par la destination pédagogique conférée à la *session* par Michael O'Brien, qui se fait fort de rendre son énonciation la plus lisible possible pour des participants qu'il a lui-même convié. Quant à la pièce 70, celle-ci est ancrée dans un épisode d'orientation plus libre dû à l'entrée en jeu de participants plus âgés, dont les compétences dépassent largement celles des jeunes musiciens présents. Nous le disons dans le chapitre 4, l'acte d'apprentissage passe alors d'une transmission directe – les musiciens apprentis jouent et imitent Michael O'Brien, à une transmission indirecte d'imprégnation par imitation, mais au cours de laquelle aucune inhibition des processus variationnels n'est maintenue. La pédagogie passe donc de transmissive directe, à démonstrative.

Type de variation	Occurrence(s)	Situation
Monnayage	4	<p>1: AA'1 (pulsation 13, <i>ré-ré</i> double-croches à la place du <i>ré</i> croche de AA'2)</p> <p>2: AA'1 (pulsation 14, unités 4 et 5 du module, comme monnayage du <i>la</i> croche en AA'2)</p> <p>3: BB'1 (pulsation 2, lorsque le <i>ré</i> croche pointée de BB'2 est remplacé par les trois double-croches <i>ré-fa#-fa#</i>)</p> <p>4: AA'3 (pulsation 11, <i>ré</i> croche de AA'2 donne lieu à la cellule <i>fa#-mi</i>)</p>
Amalgame	4	<p>1^{er} : AA'1 (seconde unité <i>ré</i>, pulsation 2)</p> <p>2nd : AA'1 (seconde unité <i>la</i>, pulsation 6)</p> <p>3^{ème} : AA'1 (dernière unité du motif de la pulsation 10 liée à la première de celui de la pulsation 11)</p> <p>4^{ème} : AA'3 (immédiatement sous la pulsation 9)</p>
Commutation	3	<p>1: AA'3 (dernière unité du motif de la pulsation 2, <i>do#</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>2: AA'3 (dernière unité du motif de la pulsation 10, <i>fa#</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>3 : AA'3 (pulsation 11, <i>fa#</i> au lieu de <i>ré</i>)</p>
Adjonction	2	<p>1: AA'1 (<i>ré-fa#</i>, première croche de la pulsation 1)</p> <p>2: AA'1 (adjonction d'un <i>do#</i> (cut) placé en amont de la pulsation 6)</p>
Omission	1	1 : BB'3 (omission due à l'interjection de l'interprète - fin pulsation 6 à transition)
Total	14	Pulsations concernées : 1 ; 2 ; 3 ; 6 ; 9 ; 10 ; 11 ; 13 ; 14

Tableau 30 – Récapitulatif des variantes pour *The Humours of Tulla* (Forde's In, 18/02/2010, pièce 70)

Type de variation	Occurrence(s)	Situation
Monnayage	2	1: AA'2, pulsation 1 (<i>ré-fa#</i> au lieu de <i>ré</i>) 2: BB'2, pulsation 4 (<i>mi-mi</i> au lieu de <i>mi</i>)
Omission	2	1: AA'2, pulsation 3 (<i>ré-ré-fa#</i> au lieu de <i>ré-ré-fa#-ré</i>) 2: AA'2, pulsation 11 (<i>ré-mi-fa#</i> au lieu de <i>ré-mi-fa#-ré</i>)
Commutation	1	1: BB'3, pulsation 16 (<i>sol</i> au lieu de <i>mi</i>)
Total	5	Pulsations concernées : 1 ; 3 ; 4 ; 11 ; 16

Tableau 31 – Récapitulatif des variantes pour *The Humours of Tulla* (Forde's In, 18/02/2010, pièce 29)

Eu égard aux deux situations envisagées et indépendamment de l'indéniable différence numérique, il est nécessaire d'appréhender l'observation des modalités de certaines variations en elles-mêmes. Notre point de vue reste d'ailleurs inchangé: seule, la différence numérique ne suffit pas à prouver l'incidence des interactions de situation sur les énoncés musicaux. Ce sont les qualités objectives ajoutées au nombre qui comptent. Prenons à cet effet un premier type de variante : les commutations. Une des principales actions des variations de cette classe est l'altération sporadique de certains des degrés constitutifs du modèle référentiel. L'hypothèse étant que plus les degrés commutent, plus la maîtrise du modèle est impliquée. Dans un cas comme *The Humours of Tulla*, il est donc probable d'attendre moins de commutations dans un contexte de transmission que dans tout autre contexte. C'est, de toute évidence, ce que révèle cette première comparaison puisqu'à l'exception d'une commutation de faible incidence au regard de sa fonction transitive, la pièce 29 n'offre aucune autre variante de ce type. Les degrés qui en revanche commutent dans la pièce 70 sont non seulement plus nombreux, mais opèrent surtout sous des pulsations à faible valeur transitive, ce qui leur confère une tout autre efficacité du point de vue de la décision de variation. Il faut en outre signaler qu'un segment complet (de la fin de la pulsation 6 à la pulsation 16) n'est pas interprété par O'Brien, qui alors demande un changement de pièce. Il est probable que la fonction hautement transitive de la période couverte par les pulsations 13 à 16 aurait été le lieu de nouvelles commutations, comme c'est fréquemment le cas chez O'Brien. Enfin, toujours du point de vue des commutations prises individuellement, il convient de mentionner la variété dans les types d'intervalles empruntés. Lorsque la pièce 29 propose une tierce

mineure ascendante comme seule degré commutationnel, la pièce 70 permet d'observer deux intervalles distincts : la seconde mineure descendante (AA'3, *do#* au lieu de *ré*) et la tierce majeure ascendante (*fa#* au lieu de *ré*, AA'3).

Un autre secteur fortement varié dans la pièce 70 mérite d'être comparé à la pièce 29. Il s'agit de la succession presque instantanée de deux amalgames de type *long note* situés, pour le premier, au niveau de la pulsation 2 et pour le second, de la pulsation 6. Inutile de préciser que sur un plan comparatiste la pièce 29 ne compte aucun amalgame. Ce qui est déjà un premier constat. Mais l'intérêt de l'étude des amalgames de la pièce 70 est autre. Il invite en effet à considérer la durée particulièrement longue des deux variantes comme étroitement liée à la fonction démonstrative de cette version spécifique, trait qui permet par ailleurs de distinguer cette énoncé des autres versions. Aucune des autres interprétations de ce *reel* dont nous disposons ne permet en effet d'observer une telle incidence de l'amalgame sur la structure du modèle, tant d'un point de vue mélodique que de celui du continuum rythmique caractéristique de cette catégorie formelle. Cela est à mettre du côté de la longueur du premier amalgame bien sûr (une double-croche liée à une blanche), mais également et peut-être plus encore à l'enchaînement rapproché de deux amalgames dépassant la durée généralement observée chez O'Brien d'une demie pulsation²³⁵.

Une nouvelle illustration, empruntée cette fois aux variantes par adjonctions peut être proposée avant d'en finir avec cette comparaison. Nous le faisons brièvement pour la raison qu'aucune variation n'est équivalente dans la pièce 29. Cela permet de simplement porter l'accent sur la présence d'une double note, ainsi que d'un *cut* de *do#* sur *si*, pulsation 6 en AA'1. Bien qu'il puisse sembler inutile de comparer ce qui, dans les faits, n'est que peu significatif, nous maintenons ce bref aparté pour simplement signaler la fonction particulière de ce *cut*. Placé en immédiatement avant la pulsation, celui-ci est en effet intéressant pour ce qu'il apporte sur un plan rythmique, en tant qu'il contribue à renforcer l'effet d'interruption du flot rythmique causé par l'utilisation de la note prolongée immédiatement après (*la* croche pointée).

Il n'est pas nécessaire de mener la comparaison des deux pièces plus loin. Les tableaux récapitulatifs, nous semble-t-il, suffisent à exprimer l'ensemble des différences moins marquantes que celles mises au jour précédemment. Il faut toutefois mentionner la légère différence numérique, du point de vue de omissions, entre la pièce 29 qui en compte 2 de

²³⁵C'est ce qui rend cette séquence plus incidente que celle, par exemple, causée par la note longue de la version du Róisín Dubh (pièce 4, amalgame touchant les trois dernières unités de la pulsation 10 et les deux premières de la pulsation 11).

même type, et la pièce 70, qui en compte seulement une, par ailleurs liée à une interjection de l'interprète. Cela ne suffit toutefois pas à biaiser le constat.

Notons, pour conclure, qu'en ce qui concerne les interactions entre la situation d'énonciation et l'énonciation elle-même, il est possible ici de se positionner de deux manières: **1)** du point de vue de la pièce 29 qui, comparée à la pièce 70, indique que la fonction transmissive directe inhibe de façon substantielle le processus de sélection des variantes et **2)** du point de vue la pièce 70 qui, comparée cette fois à la pièce 29, révèle qu'un contexte de type démonstratif implique l'utilisation de variantes plus nombreuses en même temps que d'incidence forte (comme c'est le cas des amalgames et des commutations).

4.2.2. Róisín Dubh 2008, pièce 4 vs Castle Pub 2008, pièce 21

(CD. Analyses, pl. 6 & 7)



Le choix motivant l'analyse comparée de ces deux pièces trouve son origine dans une volonté de vérifier ce qui se passe dans le cadre de deux *sessions* pouvant être dite analogues du point de vue de la situation. En effet, si nous venions à trouver, par la comparaison de pièces interprétées dans des contextes similaires, autant de différences que dans des situations de *sessions* plus distinctes, l'hypothèse d'une énonciation sensible au contexte serait tout simplement invalidée, notre travail rendu caduc. Ce qui n'est fort heureusement pas le cas puisqu'à de rares exceptions, l'ensemble des comparaisons révèle ici un contraste variationnel faible. La lecture du schéma (en page suivante), permet effectivement de constater le maintien d'une proximité entre les deux *sessions*, sur un plan musical comme du point de vue des paramètres situationnels clés.

Dans un premier temps, rappelons que les catégories et destinations des deux *sessions* sont similaires. Le groupement typologique des individus participants est sensiblement le même. Il en va ainsi de la fréquentation externe et de la constitution favorable de l'environnement social. Des points de divergence apparaissent en premier lieu sur le plan de l'instrumentarium, qui contraste par le nombre des participants de la *session* du 21/01/2008 et par la présence d'un piano amateur au cours de celle du *Róisín Dubh*. Deux paramètres différenciables certes, mais équivalents selon nous en tant qu'ils constituent, d'un côté comme de l'autre, un élément de contrainte. Seul le taux de fréquentation interne de la *session* du Castle Pub permet de distinguer, de façon claire, les deux soirées, bien que la différence reste faible.

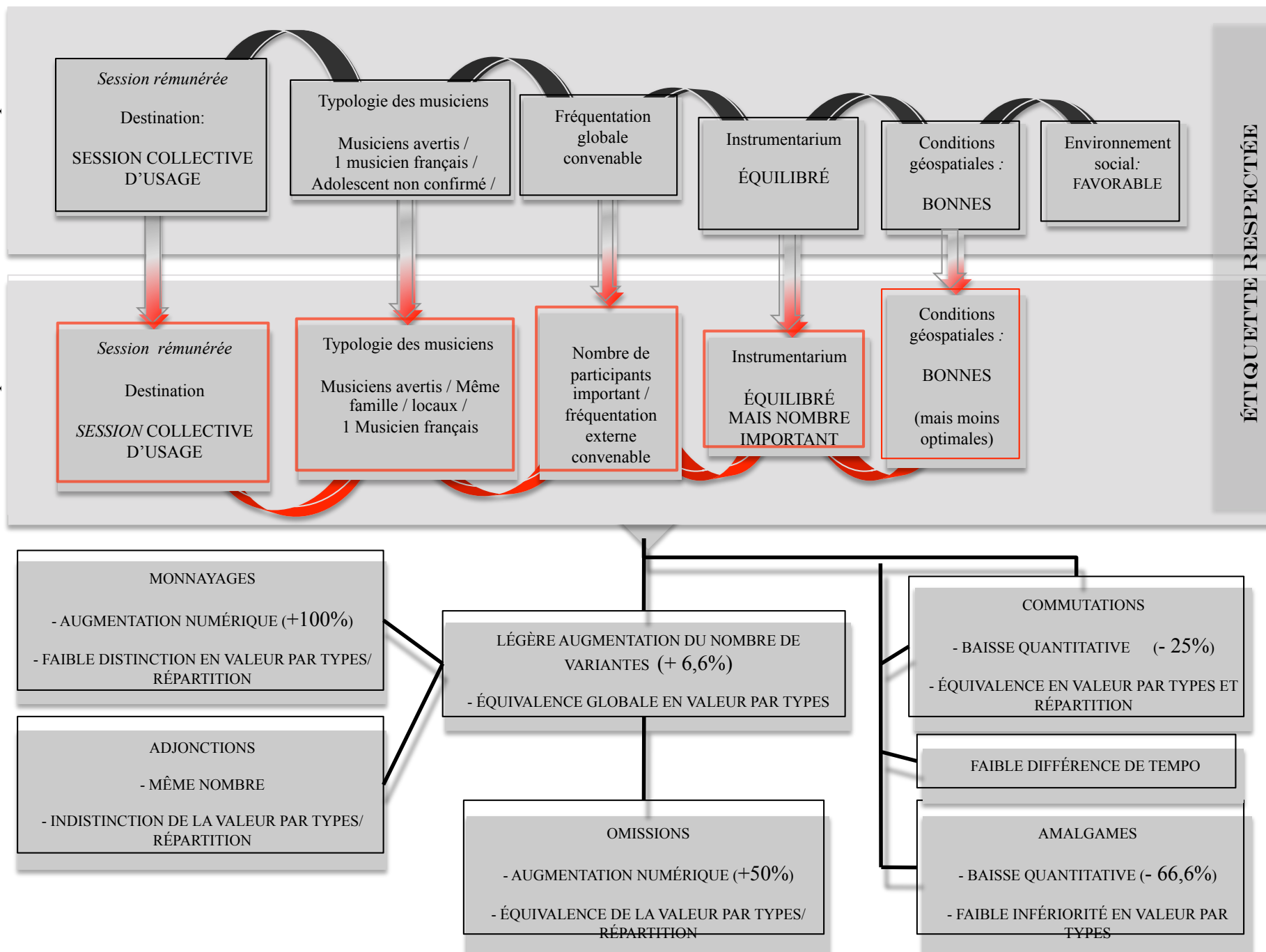


Schéma 16 – Schéma comparatif (HTULRD08P4 vs HTULCP08P21)

Il apparaît dans le schéma comparatif ci-dessus que la proximité relative des deux soirées semble bien se répercuter dans le traitement variationnel des énoncés musicaux. C'est ce que laisse notamment penser la faible augmentation du nombre total de variantes (+6,6%) en faveur de la pièce 21. Ce pourcentage est en outre renforcé par l'observation de variations dans les quantités surnuméraires qui se répartissent d'une pièce à l'autre: on compte en effet plus de monnayage dans la pièce 21, mais moins de commutations, plus d'amalgames pour la pièce 4, mais moins d'omissions, enfin un même nombre d'adjonction est repéré dans les deux énoncés. Ce qui apparaît également, et peut être d'une façon beaucoup plus significative, est une tendance à l'équivalence dans le traitement des variantes, qui se révèlent faiblement différenciables du point de vue de la valeur par type et répartition. Une tendance se dessine donc, qu'il convient d'étudier de manière plus approfondie.

Une lecture superficielle des deux tableaux récapitulatifs (en pages suivantes) permet d'affûter le constat de proximité relative pour les deux énoncés. Sur un plan numérique, il apparaît que le rapport n'est effectivement pas significatif : 16 variantes pour la pièce 21, contre 15 pour la pièce 4. Les types de variations n'apportent *a priori* pas plus d'informations puisqu'on remarque conjointement la présence de catégories identiques pour les deux pièces. Ni les observations d'ordre numérique, ni celles liées aux différences catégorielles ne promettent un différentiel particulièrement parlant.

Les commutations offrent un point de départ possible. Leur confrontation ne permet en effet pas de mettre au jour des différences qualitatives notables. Deux des trois commutations de la version du Castle pub se retrouvent à l'identique dans celle du Róisín Dubh (BB'3, pulsation 10 – *ré* au lieu de *si* ; BB'4, pulsation 16 – *sol* au lieu de *mi*). Quant à la troisième, elle ne présente pas de traits particulièrement distinctifs: les deux commutations de la seconde unité de la pulsation 3 ne diffèrent en effet qu'en fonction d'une inversion des degrés présents dans le modèle de référence – *mi* au lieu de *ré* pour la pièce 4, et *ré* au lieu de *mi* pour la pièce 21.

Peut-on alors dire que ces traits sont résistants aux interactions socio-environnementales propres aux situations spécifiques des *sessions* ? L'observation des deux pièces précédentes permet d'affirmer que ce n'est pas le cas. En revanche, ils mettent au jour dans le cas présent certaines régularités, lesquelles portent à penser que dans des expériences de *sessions* proches d'un point de vue situationnel, certaines redondances stylistiques s'installent²³⁶.

²³⁶Nous extrapolons, et préférons proposer ce qui suit à titre d'hypothèse invérifiable: la régularité stylistique dans des situations de *sessions* ressemblantes est-elle à ce point mécanique qu'elle touche, également, la vitesse d'exécution (les deux versions avoisinent en effet les 104bpm) ?

Type de variation	Occurrences	Description
Commutation	4	1: AA'3, pulsation 3, <i>mi</i> au lieu de <i>ré</i> 2: AA'4, pulsation 4 unité 2, <i>la</i> au lieu de <i>ré</i> 3: BB'3, pulsation 10, <i>ré</i> au lieu de <i>si</i> 4: BB'4, pulsation 16, <i>sol</i> au lieu de <i>mi</i>
Amalgame	5	1 et 2: AA'2, sous les pulsations 9 et 13 3: AA'3, occupe l'espace des cinq double-croches comprises entre la seconde unité du module de la pulsation 10 et la troisième (<i>fa</i> ♯) du module de la pulsation 11 4: AA'4, <i>ré</i> croche, pulsations 10 et 11 5: BB'2, pulsation 8, <i>sol</i> croche au lieu de <i>sol-mi</i>
Monnayage	3	1: AA'2, fin pulsation 2 et début pulsation 3 (double-croches au lieu de croche) 2: AA'2, double-croches au lieu de croche (seconde moitié pulsation 6) 3: BB'2, pulsation 3 (double-croches au lieu de croche pointée)
Adjonction	2	1: BB'2, pulsation 10 (<i>si</i> au lieu du silence de BB'1) 2: BB'3, pulsation 10 (<i>ré</i> au lieu du silence de BB'1)
Omission	1	1: AA'2, pulsation 11 (suppression du <i>ré</i> de AA'1)
Total	15	Pulsations concernées : 3 ; 4 ; 6 ; 8 ; 9 ; 10 ; 11 ; 13 ; 16

Tableau 32 – Récapitulatif des variantes pour *The Humours of Tulla* (Róisín Dubh, 19/01/2008, pièce 4)

<i>Type de variation</i>	<i>Occurrence(s)</i>	<i>Situation</i>
Monnayage	6	<p>1: AA'2, pulsation 5 (<i>ré-ré</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>2: AA'2, pulsation 10 (double-croches au lieu de croche)</p> <p>3: AA'3, pulsation 1 (<i>ré-fa#-ré</i> (triple-triple-double, au lieu de <i>ré</i> croche)</p> <p>4: AA'3, pulsation 9 (triple-croches <i>ré-fa#</i> au lieu de <i>ré</i> double-croche)</p> <p>5: BB'2, pulsation 2 (<i>ré-fa#-fa#</i> au lieu de <i>ré</i> croche pointée)</p> <p>6: BB'2, pulsation 3 (<i>la-fa#</i> triple-croches au lieu d'un <i>la</i> double-croche)</p>
Commutation	3	<p>1: AA'4, pulsation 3 (<i>ré</i> au lieu de <i>mi</i>)</p> <p>2: BB'3, pulsation 10 (<i>ré</i> au lieu de <i>si</i>)</p> <p>3: BB'4, pulsation 16 (<i>sol</i> au lieu de <i>mi</i>)</p>
Amalgame	3	<p>1: AA'2, pulsation 9 (<i>ré</i> croche au lieu de <i>ré-ré</i> double-croches)</p> <p>2: BB'3, pulsation 12, unité trois (<i>mi</i>)</p> <p>3: BB'4, pulsation 11, troisième unité (<i>fa#</i>)</p>
Adjonction	2	<p>1: AA'3, pulsation 6 (<i>cut</i> de <i>do</i> sur <i>si</i>)</p> <p>2: BB'2, pulsation 15 (avant dernière unité - <i>do#-mi</i> au lieu de <i>mi</i>)</p>
Omission	2	<p>1 et 2: BB'2, pulsation 7 (suppression des deux notes doubles inférieures – <i>do#-mi</i>)</p>
Total	16	<p>Pulsations concernées : 1 ; 2 ; 3 ; 5 ; 6 ; 7 ; 9 ; 10 ; 11 ; 12 ; 15</p>

Tableau 33 – Récapitulatif des variantes pour *The Humours of Tulla* (Castle Pub, 20/01/2008, pièce 21)

Or sur un plan musical, il est passionnant de retrouver des traces de cette proximité situationnelle. D'abord à travers les commutations, mais également en comparant d'autres modes de variation. Illustrons cela sous la forme d'une confrontation. Pour les amalgames, on pourrait concéder un léger avantage à la pièce 4, en vertu de l'utilisation faite par O'Brien d'une note longue couvrant une période d'une pulsation et demie (AA'3, espace occupé des cinq double-croches comprises entre la seconde unité du module de la pulsation 10 et la troisième – *fa#* – du module de la pulsation 11). Aucune durée de cet ordre n'est en effet observable dans la pièce 21. Mais c'est un cas isolé, et l'ensemble des autres amalgames est sensiblement le même d'une version à l'autre (des variantes dont la durée ne dépasse pas la croche). L'avance est de toutes façons provisoire, puisqu'à travers les monnayages, la version du Castle pub reprend l'avantage grâce à une large domination numérique (6 occurrences contre 3 pour le Róisín Dubh). Toutefois, à l'exception de l'absence de 3 monnayages par triple-croches dans la version du Róisín Dubh, qui mérite cependant d'être noté, les autres variantes révèlent un fonctionnement quasi identique (deux double-croches au lieu d'une croche), c'est à dire qu'elles ne sont que peu différenciables qualitativement.

Le cas des omissions n'est que faiblement illustratif. On note un écart d'une occurrence, et l'examen des typologique des variantes révèle l'emploi d'un seul type par pièce (suppression de deux notes doubles pour la pièce 21, et suppression d'une unité présente dans le modèle implicite pour la pièce 4). Il y a enfin, d'un côté comme de l'autre, deux adjonctions : pour la *session* du Castle pub, AA'3, pulsation 6 (*cut* de *do* sur *si*) et BB'2, pulsation 15 (avant dernière unité - *do#/mi* au lieu de *mi*) ; et pour la *session* du Róisín Dubh, BB'2, pulsation 10 (*si* au lieu du silence de BB'1) et BB'3, pulsation 10 (*ré* au lieu du silence de BB'1).

Cette seconde comparaison permet de soutenir – elle ne la valide pas encore – l'hypothèse que des différences dans le contexte se matérialisent bien dans la matière sonore qui, en tant que production, se révèle sensible à la situation. Bien entendu, deux comparaisons ne suffisent pas, et de nombreux éléments de preuve restent nécessaires. Mais il convient de profiter de la comparaison de ces deux premiers couples de pièces pour produire un argument utile pour la suite: **1)** deux situations dissemblables donnent apparemment lieu à une forte variance du point de vue de l'énonciation ; **2)** Deux situations similaires offrent nettement moins de différence quant à la confrontation des résultats analytiques, en même temps qu'elles permettent d'observer certaines redondances caractéristiques du jeu propre à Michael O'Brien.

4.3. The pipe on the hob set (*double jigs*)

La comparaison de deux versions de ce *set* de trois *double jigs* est ici esquissée dans le but de renforcer, et donc confirmer l'existence d'une influence de situations de type "transmission" sur le produit musical. Il faut en effet convenir que seul, l'exemple de la *session* du Forde's In ne suffit pas. La décision de transmission à l'origine de la *session* de 2007 au Wynne's s'oriente, rappelons-le, dans la direction de Sébastien Audouard et nous même, et fait suite à une invitation de Michael O'Brien, après une *session* la veille au Castle pub. L'examen comparé de deux versions de ce *set* doit donc permettre de vérifier si des différences significatives apparaissent en fonction des deux situations spécifiques.

4.3.1. The pipe on the hob n°1 – Castle pub Pièce 5a vs Wynne's pub pièce 11a

(CD. Analyses, pl. 8 & 9)



Avant d'examiner ces deux premières pièces dans le détail, il convient de préciser que l'observation du schéma comparatif de la page suivante offre une synthèse permettant d'ores et déjà de soutenir l'argument d'un lien factuel entre une situation d'énonciation d'ordre pédagogique et l'actualisation concomitante des énoncés musicaux. En passant de la pièce 11a, d'orientation pédagogique, à la pièce 5a interprétée dans le cadre de la *session* rémunérée du 20/01/2008 au Castle, l'augmentation totale du nombre de variantes confirme cela en révélant un taux de +38%. La distinction en termes de valeur par types et par répartition est également un argument en faveur de la thèse d'une forme d'inhibition du processus interprétatif, même si le contraste est moindre que dans le cas précédemment révélé par la comparaison des énoncés de la *session* de 2010 au Forde's In. C'est ce que confirment les commutations, amalgames, ainsi que les omissions. De cette dernière catégorie, on note en outre l'absence dans la version du Wynne's Pub. Seuls les monnayages apparaissent à la fois moins nombreux ainsi que moins variés pour la *session* du Castle Pub. Enfin les adjonctions, pour les deux pièces, donnent à constater une équivalence de la valeur par type et répartition, en même temps qu'elles révèlent une supériorité numérique pour la *session* du Castle Pub.

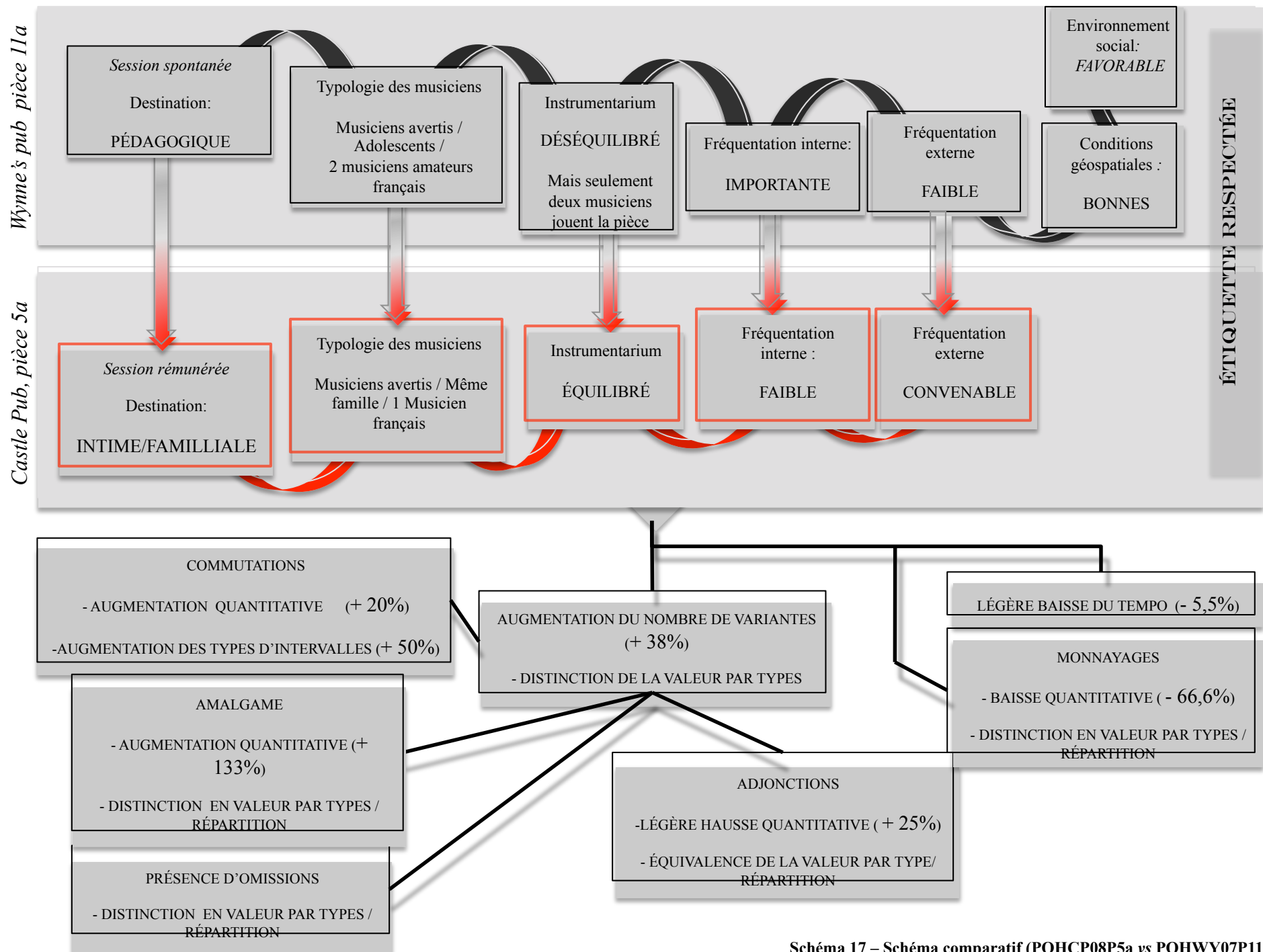


Schéma 17 – Schéma comparatif (POHCP08P5a vs POHWY07P11a)

Les tableaux récapitulatifs en pages suivantes permettent de se familiariser avec l'ensemble des variations pour cette première pièce. Avant toutefois d'intégrer les comparaisons, il convient de préciser que la pièce 5a, soit la version de 2008 au Castle pub, présente 3 exposition du thème, contre seulement 2 pour la pièce 11a (Wynne's pub). Cela aurait pu causer un problème pour la comparaison si trop de variantes étaient situées dans la troisième exposition. Or ce n'est pas le cas. La confrontation reste très largement possible et surtout valable en raison de la présence de la quasi totalité des variations dans les deux premières expositions de la pièce. Nous jugeons donc qu'il est tout à fait pertinent de maintenir la confrontation. C'est une affection qui du reste touche l'aspect numérique, sans pour autant influencer l'analyse du point de vue des qualités objectives des variantes qui, d'une pièce à l'autre, ne sont pas les mêmes. Il en va ainsi par exemple des variations par commutations, par l'étude desquelles il est donc possible de commencer.

À première vue, le nombre de degrés commutationnels apparaît sensiblement identique d'une pièce à l'autre. On note en effet une seule occurrence de plus pour la version de 2008 au Castle pub (6 contre 5). Si différences il y a, elles doivent donc résider dans les types de commutations observables, c'est-à-dire du côté des intervalles couverts par le processus. C'est ce que valide l'examen séparé des équivalences. Pour la pièce 11a, on compte 4 types de rapports intervalliques : **1)** la seconde mineure descendante (RAA'1, pulsation 4 – *do*# au lieu de *ré*) ; **2)** la tierce majeure descendante (par exemple RAA'1, pulsation 8 – *ré* au lieu de *fa*#) ; **3)** la quinte juste ascendante (RAA'1, pulsation 16 – *mi* au lieu de *la*) et **4)** la quinte juste descendante (RBB'2, *ré* au lieu de *la*). Le différentiel passe à 6 types dans le cadre de la pièce 5a : **1)** la seconde mineure ascendante (BB'2, pulsation 15 – *ré* au lieu de *do*# dans le cadre de la commutation double à partir du couple *ré/fa*#) ; **2)** la tierce mineure ascendante (AA'2, pulsation 4, *mi* au lieu de *do*#) ; **3)** la tierce majeure descendante (RAA'1, pulsation 16, *ré* au lieu de *fa*#) ; **4)** la quarte ascendante (BB'2, *fa*# au lieu de *do*# dans le cadre de la commutation double à partir du couple *ré/fa*#) ; **5)** la quinte juste descendante (RBB'3, *ré* au lieu de *la*) ; et **6)** la quinte juste ascendante (RAA'2, *mi* au lieu de *la*).

Type de variation	Occurrences	Description
Monnayage	6	<p>1: RAA'1, pulsation 3 (<i>fa#-la</i> au lieu de <i>fa#</i>)</p> <p>2: RAA'1, pulsation 7, <i>mi-mi</i> au lieu de <i>mi</i>)</p> <p>3: RAA'1, pulsation 15, (<i>mi-mi</i> au lieu de <i>mi</i>)</p> <p>4: RAA'1, pulsation 16, l'adjonction du <i>fa#</i> sur la seconde unité <i>ré</i>)</p> <p>5: RBB"2, pulsation 9 (<i>fa#-fa#</i> au lieu de <i>fa#</i> noire pointée)</p> <p>6: RBB"2, pulsation 12, (<i>sol-si</i> double-croches au lieu de l'unité erronée - <i>si</i>)</p>
Commutation	5	<p>1: RAA'1, pulsation 4 (<i>do#</i> au lieu de <i>ré</i>).</p> <p>2: RAA'1, pulsation 8 (<i>ré</i> au lieu de <i>fa#</i>)</p> <p>3 et 4: RAA'1, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>fa#</i> et <i>mi</i> au lieu de <i>la</i>)</p> <p>5: RBB"2, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>la</i>)</p>
Adjonction	4	<p>1: RAA'1, pulsation 5 (<i>fa# cut</i>)</p> <p>2: RAA'1, pulsation 16 (<i>fa#</i> ajouté au <i>ré</i>)</p> <p>3: AA'2, pulsation 1 (<i>fa#</i> sur <i>ré</i>)</p> <p>4: AA'2, pulsation 8, (<i>fa#</i> sur <i>ré</i>)</p>
Amalgame	3	<p>1: RAA'1, pulsations 8 et 9, (<i>ré</i> au lieu de <i>fa#-ré</i>)</p> <p>2: BB'2, pulsation 9 (<i>fa#</i> au lieu de <i>fa#-la</i>)</p> <p>3: BB'2, pulsations 9 et 10 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-ré</i>)</p>
Total	18	Pulsations affectées : 1 ; 3 ; 4 ; 5 ; 7 ; 8 ; 9 ; 10 ; 12 ; 16

Tableau 34 – Récapitulatif des variantes pour *The pipe on the hob n°1* (Wynne's Pub, 30/10/2007, pièce 11a)

Type de variation	Occurrences	Description
Amalgame	7	<p>1: RAA'1, pulsation 1, <i>ré</i> croche au lieu de la cellule <i>ré-fa#</i>)</p> <p>2: AA'2, pulsation 7 (<i>mi</i> noire au lieu de <i>mi-mi</i>)</p> <p>3: RAA'2, pulsation 15 (<i>mi</i> noire au lieu de <i>mi-mi</i>)</p> <p>4: RAA'3, pulsation 8 (amalgame par suppression de la note double <i>ré/f#</i>)</p> <p>5: RBB'2, pulsation 9 (<i>fa#</i> au lieu de <i>fa#-fa#</i>)</p> <p>6: RBB'2, pulsation 12 (<i>sol</i> au lieu de <i>sol-si</i>)</p> <p>7: BB'3, pulsation 9 (<i>fa#</i> au lieu de <i>fa#-la</i>)</p>
Commutation	6	<p>1: RAA'1, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>fa#</i>)</p> <p>2: AA'2, pulsation 4 (<i>mi</i> au lieu de <i>do#</i>)</p> <p>3: RAA'2, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu de <i>la</i>)</p> <p>4 et 5: BB'2, pulsation 15 (commutation double à partir du couple <i>ré/f#</i>)</p> <p>6: RBB'3, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>la</i>)</p>
Adjonction	5	<p>1: RAA'1, pulsation 16 (<i>ré/f#</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>2: AA'3, pulsation 5 (<i>mi/sol</i> au lieu de <i>sol</i>)</p> <p>3: BB'2, pulsation 15 (<i>ré/f#</i> au lieu de <i>do#</i>)</p> <p>4: RBB'2, pulsation 5 (<i>do# cut</i>)</p> <p>5: BB'3, pulsation 16 (<i>ré/f#</i> au lieu de <i>ré</i>)</p>
Omission	5	<p>1: RAA'1, pulsation 5 (suppression du <i>cut</i>)</p> <p>2: RAA'1, pulsation 16 (suppression du <i>la</i>)</p> <p>3: RAA'3, pulsation 8 (suppression de la note double <i>fa#</i>)</p> <p>4: BB'2, pulsation 15 (<i>fa#</i> au lieu de l'agrégation des degrés <i>fa#/la/fa#</i> de BB'1)</p> <p>5: RBB'2, pulsation 6 (suppression de la note double <i>mi</i>)</p>
Monnayage	2	<p>1: RAA'1, pulsation 8 (<i>ré-ré</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>2: RAA'1, pulsation 16 (<i>ré-f#</i> au lieu de <i>ré</i>)</p>

Tableau 35 – Récapitulatif des variantes pour *The pipe on the hob n°1* (Castle Pub, 20/01/2008, pièce 05a)

Total	25	Pulsations affectées : 1 ; 4 ; 5 ; 6 ; 7 ; 8 ; 9 ; 12 ; 15 ; 16 ;
-------	----	---

Tableau 36 – Total des variantes pour *The Pipe on the hob n°1* (Castle pub, 20/01/2008, pièce 5a)

Les variations par adjonction, à leur tour, diffèrent par leur variété – plus d'ailleurs que par leur nombre (5 pour la pièce 5a contre 4 pour la pièce 11a). Si l'on commence par traiter les variantes de la pièce de 2007 au Wynne's, il apparaît que parmi les 4 occurrences, 3 sont des notes doubles construites sur la base de la même tierce majeure *ré/fa#* (une est à l'octave supérieure – AA'2, pulsation 1). La quatrième variante est une ornementation par *cut* (*fa#* sur *mi*), la seule pour l'ensemble de l'énonciation. L'observation de la pièce 5a montre une utilisation légèrement plus variable du processus adjonctif. On retrouve certes la même note double constituée par la tierce majeure *ré/fa#* (déclinée également à l'octave), mais il convient de noter la présence de cet intervalle en dehors du seul segment AA'. Cette version offre une seconde variante de note double, laquelle repose sur un intervalle de tierce mineure (*mi/sol*, en AA'3 pulsation 5). Enfin notons la présence d'une ornementation par *cut* (*do* bécarré sur *si*), type absent de la version du Wynne's.

Observons conjointement les variantes par monnayage, largement majoritaires dans la version du Wynne's, et les variations par amalgame, cette fois plus fréquentes dans la version du Castle. On pourrait naturellement succomber à l'envie de faire parler ce différentiel presque proportionnellement inversé, en accordant faveur à l'un ou à l'autre des énoncés. Mais les deux expositions utilisées à titre de modèles par défaut donnent de ce rapport une tout autre explication: **1)** dans le cas de la pièce 11a, dominante quant à l'utilisation des variantes par monnayage, les motifs du modèle soumis à variation sont souvent construits de la même façon. À l'exception du motif de la pulsation 2, l'enchaînement d'une noire suivie d'une croche (par exemple le monnayage de la pulsation 7 en RAA'1 et celui de la pulsation 15), ou plus largement d'une note tenue suivie d'une note brève, donne presque toujours lieu à un monnayage. Les deux triple-croches de la pulsation 12 en RBB"2 sont une exception à cette règle ; **2)** dans le cas de la pièce 5a, le rapport est inversé et presque, nous le disions, proportionnel. En observant l'énoncé, il apparaît très rapidement que le modèle de référence est différent puisqu'à l'exception du motif de la pulsation 2, on note une quantité moindre de cellules de type longue/brève, comparée la pièce 11a. Or les amalgames sont, de la même façon que les monnayages tout à l'heure, fonction de cette différence dans le modèle. Illustration suffisante s'il en est, les deux monnayages utilisés comme exemples pour la pièce 11 : la pulsation 7 en AA'2 donne lieu à un amalgame (une noire pour deux croche, et la

pulsation 15, en RAA'2, donne lieu à un amalgame (à nouveau une noire au lieu de deux croches). Nous prenons donc le parti de ne pas pousser la comparaison de ces deux modalités plus loin, dans le sens où ces dernières ne permettent aucune discrimination particulièrement pertinente.

Une différence plus parlante se situe en revanche du côté des variations par omission. Indépendamment de l'absence totale de variantes de cette catégorie dans la version du Wynne's, la variété typologique accessible à l'étude de la pièce 3 est une source de valorisation qualitative fiable puisqu'on y trouve 5 occurrences pour 3 types spécifiques d'omissions. Décliner ces types est un bon moyen de terminer la comparaison, ainsi que d'en proposer une brève synthèse. Le premier des trois types, peut-être le plus simple, est l'omission par suppression d'une unité présente dans le modèle, que remplace un silence de durée équivalente (on trouve un cas en RAA'1, pulsation 16). Les deux types restants consistent en la suppression d'une variante adjonctive. Le *cut*, dans un premier temps, est une déclinaison (RAA'1, pulsation 5). Enfin la suppression d'unité constitutive d'une note double est la seconde déclinaison du type d'omission affectant des unités précédemment adjonctives. Et c'est là selon nous un point essentiel pour la valorisation qualitative de la pièce. Car aucune des notes doubles dont certaines sont pourtant identiques dans la pièce 11a n'apparaît soumise à ce type de variante. La pièce 5a en revanche montre une volonté de passer d'un mode à un autre. La suppression en RBB"2 de la note double *do* bécarre/*mi* de l'exposition modèle en BB'1 est un exemple de cela. Mais l'observation du va-et-vient entre notes doubles et omissions, dans la zone couverte par les pulsations 15 et 16 est encore plus significative de l'utilisation des variantes comme stratégie d'interaction avec le modèle implicite, ainsi que l'illustre la suppression en BB'2 de l'accord de trois sons *fa#/la/ré* de BB'1, rapidement suivie d'une adjonction (doublement commutative en outre). On peut également commenter l'absence d'omission analogue à celle effectuée en RAA'3 dans la pièce 5a, alors que l'adjonction affectée est présente à plusieurs reprises dans l'énoncé 11a.

En résumé, l'observation globale des deux pièces ici comparées permet de mettre au jour un différentiel analogue, quoique moins marqué, à celui précédemment observé pour la *session* du Forde's In. La version du Castle 2008 offre un certain nombre de différences qui permettent de valoriser sensiblement les qualités propres à cet énoncé, confronté à la version du Wynne's pub. Toutefois, il ne s'agit là que de la première pièce d'un *set* constitué de deux autres *jigs*. Il est donc trop tôt pour se prononcer définitivement. Il faut s'intéresser à la pièce suivante: *Morrisson's Jig*.

4.3.2. Morrisson's Jig – Castle pub 2008, pièce 5b vs Wynne's pub 2007, pièce 11b

(CD. Analyses, pl. 10 & 11)



La première question à poser avant même d'entreprendre la comparaison de ces deux pièces est naturellement celle de savoir si la tendance relevée précédemment est maintenue. La réponse est positive. Les différences sont nombreuses, d'un point de vue quantitatif, mais également sur le plan des qualités objectives propres à certaines catégories de variantes. Le schéma comparatif permet en effet de constater un différentiel total de +128,6% en faveur de la pièce 5b, interprétée au Castle Pub. On pourrait toutefois souhaiter modérer la supériorité numérique des variations de la version du Castle pub en invoquant le nombre plus important d'exposition des deux segments principaux²³⁷. Cependant, la comparaison de deux expositions seulement – si l'on souhaite proposer une confrontation plus juste – ne change pas vraiment la situation. Le schéma révèle en outre que la très nette supériorité numérique est soutenue par une tendance presque systématique à la distinction des variantes surnuméraires en termes de valeur par type et/ou répartition. C'est le cas des commutations, des amalgames, des omissions ainsi que de l'adjonction (aucune pour la *session* du Wynne's). Ces nouveaux résultats permettent donc d'appuyer le constat concernant l'impact d'une situation énonciative d'ordre pédagogique, qui inhibe substantiellement les procédures variationnelles dont disposent les musiciens. En pages suivantes, le schéma comparatif, suivi des deux tableaux récapitulatifs des variantes pour chaque pièce. Les commentaires se trouvent à leur suite.

²³⁷À ce sujet, nous confessons ne pas être en mesure de commenter cette différence importante. Peut être, mais c'est là une hypothèse fragile, que l'accroissement du nombre d'exposition est à mettre du côté d'une appréciation plus forte de l'instant, puisque Michael O'Brien partage cette *session* avec un membre de sa famille (Fiona O'Brien). Mais c'est là pure spéculation.

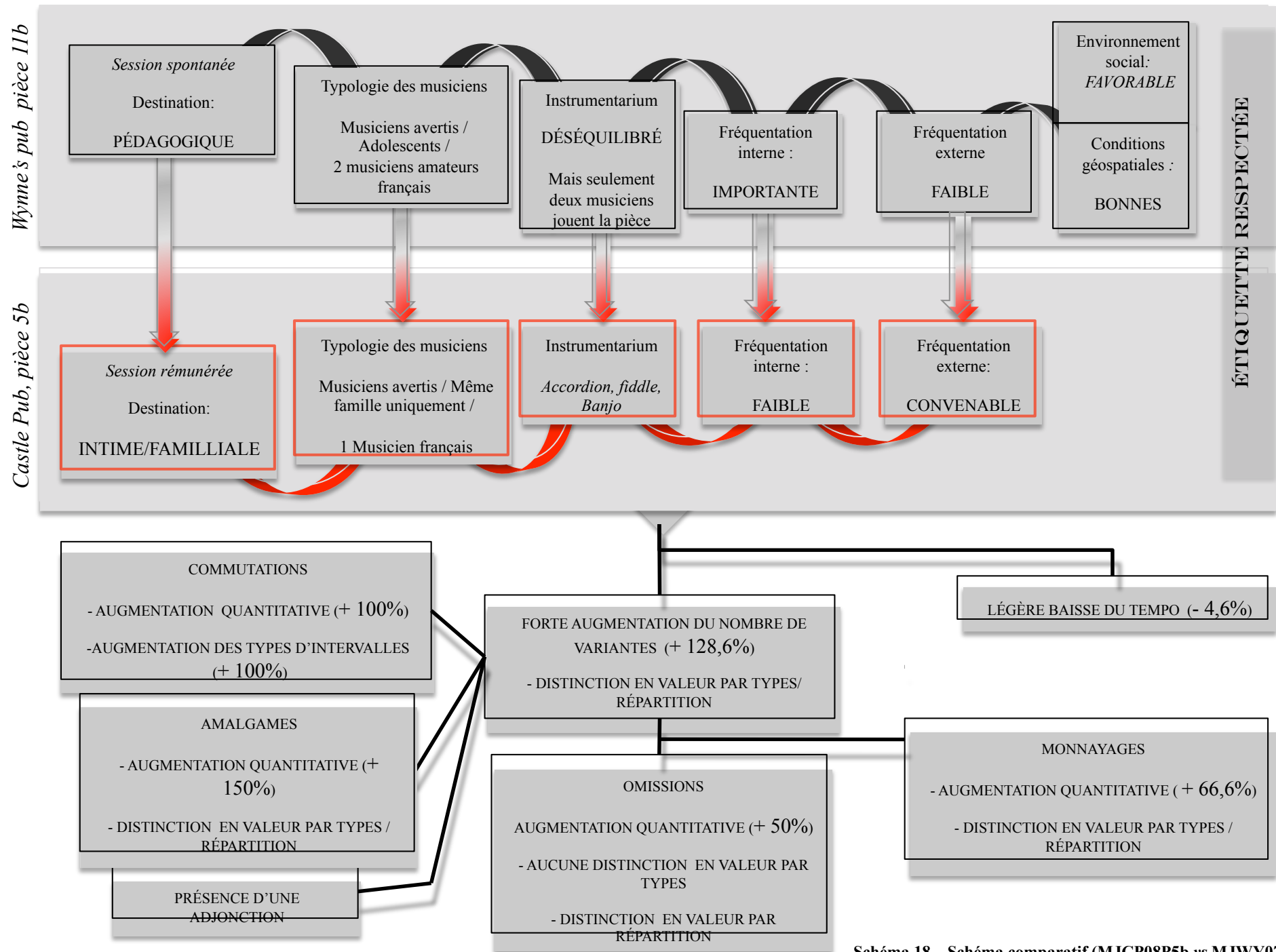


Schéma 18 – Schéma comparatif (MJCP08P5b vs MJWY07P11b)

Type de variation	Occurrences	Description
Amalgame	5	<p>1: AA'2, pulsation 1 (<i>mi</i> noire pointée à la place du motif de trois croches de AA'1 et de celui de quatre unité de RAA'1)</p> <p>2: RAA'3, pulsation 1 (<i>mi</i> noire au lieu de <i>mi-mi</i>)</p> <p>3: AA'4, pulsation 1 (amalgame de liaison)</p> <p>4: BB'4, pulsation 10 (amalgame de liaison)</p> <p>5: RBB'4, pulsations 6 et 7 (<i>fa</i># noire pointée liée à une croche au lieu du motif <i>fa</i>#-<i>mi-mi</i> et de l'unité <i>fa</i>#)</p>
Commutation	4	<p>1 et 2: RAA'1, pulsation 16 (<i>sol-la</i> au lieu de <i>mi-ré</i>)</p> <p>3: RAA'3, pulsation 13 (commutation par annulation du degré inflexif emprunté en AA'1)</p> <p>4: RBB'4, pulsation 16 (<i>ré</i> transposé à l'octave supérieure)</p>
Monnayage	3	<p>1: RAA'1, pulsation 1 (<i>mi-sol</i> au lieu de <i>mi</i>)</p> <p>2: RAA'1, pulsation 9 (<i>mi-sol</i> au lieu de <i>mi</i>)</p> <p>3: RBB'1, pulsation 2 (suppression de la liaison entre les deux croches, unités 2 et 3 du motif de la pulsation 2 de BB')</p>
Omission	3	<p>1: RAA'1, pulsation 1 (suppression du <i>sol</i> de la note double <i>mi/sol</i>)</p> <p>2: RAA'1, pulsation 9 (suppression du <i>sol</i> de la note double <i>mi/sol</i>)</p> <p>3: BB'2, pulsation 14 (suppression du <i>fa</i># de la note double <i>fa</i>#/<i>ré</i>)</p>
Adjonction	1	1: AA'3, pulsation 5 (<i>mi/sol</i> au lieu de <i>mi</i>)
Total	16	Pulsations affectées : 1 ; 5 ; 9 ; 13 ; 16

Tableau 37 – Récapitulatif des variantes pour *Morrison's Jig* (Castle Pub, 20/01/2008, pièce 5b)

Type de variation	Occurrences	Description
Omission	2	1: RAA'1, pulsation 1 (<i>mi</i> au lieu de <i>mi-sol</i>) 2: RBB"2, pulsation 16 (suppression du <i>ré</i>)
Amalgame	2	1: RAA'1, pulsation 5 (<i>mi</i> croche au lieu de <i>mi-sol</i>) 2: RBB"2, pulsation 16 (<i>fa</i> # au lieu de <i>fa</i> #- <i>mi</i>)
Commutation	2	1 et 2: RAA'1, seconde et troisième unités du motif de la pulsation 16 (<i>sol</i> au lieu de <i>mi</i> et <i>la</i> au lieu de <i>ré</i>)
Monnayage	1	1: RAA'1, pulsation 9 (<i>mi-mi</i> au lieu de <i>mi</i>)
Total	7	Pulsations affectées : 1 ; 5 ; 9 ; 16 ;

Tableau 38 – Récapitulatif des variantes pour *Morisson's Jig* (Wynne's Pub, 30/10/2007, pièce 11b)

Pour soutenir la différenciation qualitative entre les deux énoncés, il est possible et efficace d'évacuer brièvement le comparatif des variations affectant le segment BB" : à l'exception de l'omission de la dernière unité de la pulsation 16 en RBB"2, de fonction hautement transitive en outre, aucune variante n'est empruntée par Michael O'Brien pour ce secteur dans la version 11b. Ce qui n'est pas le cas de la pièce 5b. Dans le cadre toujours de ce segment BB", en tenant exclusivement compte des deux premières expositions mais en gardant – cela semble légitime – la dernière unité de la pulsation 16 permettant de transiter sur la pièce suivante, trois catégories de variantes sont accessibles : **1)** le monnayage (RBB"1, pulsation 2) ; **2)** l'omission (BB'2, pulsation 14) ; **3)** la commutation à l'octave supérieure (RBB"4, pulsation 16). En poussant les investigations plus loin, on pourrait noter également l'amalgame de type *long note* commençant sous la pulsation 6 en RBB"4, ainsi que l'amalgame de la pulsation 10 en BB'4.

La comparaison du segment AA' est plus répartie, quoi qu'elle mène à une conclusion du même ordre que pour la période BB'. La version 11b propose tout de même trois types de variantes, pour une occurrence par type. Ainsi de l'omission sous la première pulsation en RAA'1, de l'amalgame des deux double-croches, pulsation 5 en RAA'1, du monnayage (pulsation 9 en RAA'1) et des degrés commutationnels (pulsation 16) dont la nature est plus de l'ordre du modèle que de celui la variation *stricto sensu* (ce qui est par ailleurs la même chose pour la pièce 5b). Quatre variations donc pour la version du Wynne's, mais toutes

regroupées dans l'exposition RAA'1. Rien ne se passe par la suite, ce, jusqu'à la transition vers la dernière pièce du *set*. Il en va autrement de la version du Castle. Les types sont cependant identiques si l'on en reste aux deux premières expositions soit : **1)** monnayage (pulsation 1 et 9 en RAA'1) ; **2)** omission (pulsation 1 et 9 en RAA'1 – ce sont deux occurrences de la même variation) ; **3)** commutations (pulsation 16 en RAA'1) ; **4)** amalgame de type long note en AA'2, pulsation 1. De la même façon que pour le segment BB', on peut augmenter le différentiel, mais à titre plus informatif et moins fort d'un point de vue comparatiste, en ajoutant les variations repérables dans les expositions 3 et 4 de la pièce : **1)** amalgame en RAA'3 pulsation 1, ainsi qu'en AA'4 ; **2)** note double en AA'4 pulsation 5 ; et **3)** commutation par transposition de l'inflexion de la seconde unité du motif de la pulsation 13, en RAA'3.

Au regard de cette nouvelle comparaison, le traitement des variantes semble à nouveau, et peut être plus encore que pour *The pipe on the hob*, illustratif de ce que nous entendons ici par destination pédagogique pour une *session*. L'orientation différente de la *session* du Castle Pub est ainsi génératrice d'une disposition de jeu plus libre donnant lieu à des variantes plus nombreuses, en même temps que supérieures du point de vue de la valeur des types, ainsi que de la répartition au sein de la structure énonciative.

4.3.3. The Black Rogue - Castle pub pièce 5c vs Wynne's pub pièce 11c

(CD. Analyses, pl. 12 & 13)



La comparaison de cette dernière pièce du *set* s'avère moins illustrative, dans les faits, du principe d'inhibition du processus variationnel en contexte de transmission. Elle ne va toutefois pas à l'encontre de l'argument, qu'une légère augmentation du nombre total de variantes (+7%), ainsi qu'une tendance à la distinction en valeur par type et/ou répartition des catégories de variation permet de soutenir. Bien sûr, il aurait été possible pour renforcer l'exemplarité des deux exemples précédents, de ne pas utiliser cette pièce. Mais tant du point de vue de la probité scientifique de cette thèse, que de celui de la pertinence de traiter un *set* dans son intégralité, notre choix est de maintenir cette pièce qui, de toutes façons, n'invalide aucunement le soutènement objectif de notre argumentaire. Les chiffres réels ont en outre dû être réduits en raison d'une exposition supplémentaire pour la version du Castle Pub. En gardant la dernière unité – le *ré* noire pointée conclusif de la pulsation 16 en RBB'3, mais en enlevant les autres variantes de cette troisième exposition, la différence numérique est donc amoindrie, la pièce 5c passe à 30 occurrences, contre 28 pour la pièce 11c. En pages suivantes, le schéma comparatif suivi des tableaux récapitulatifs des variantes par pièce.

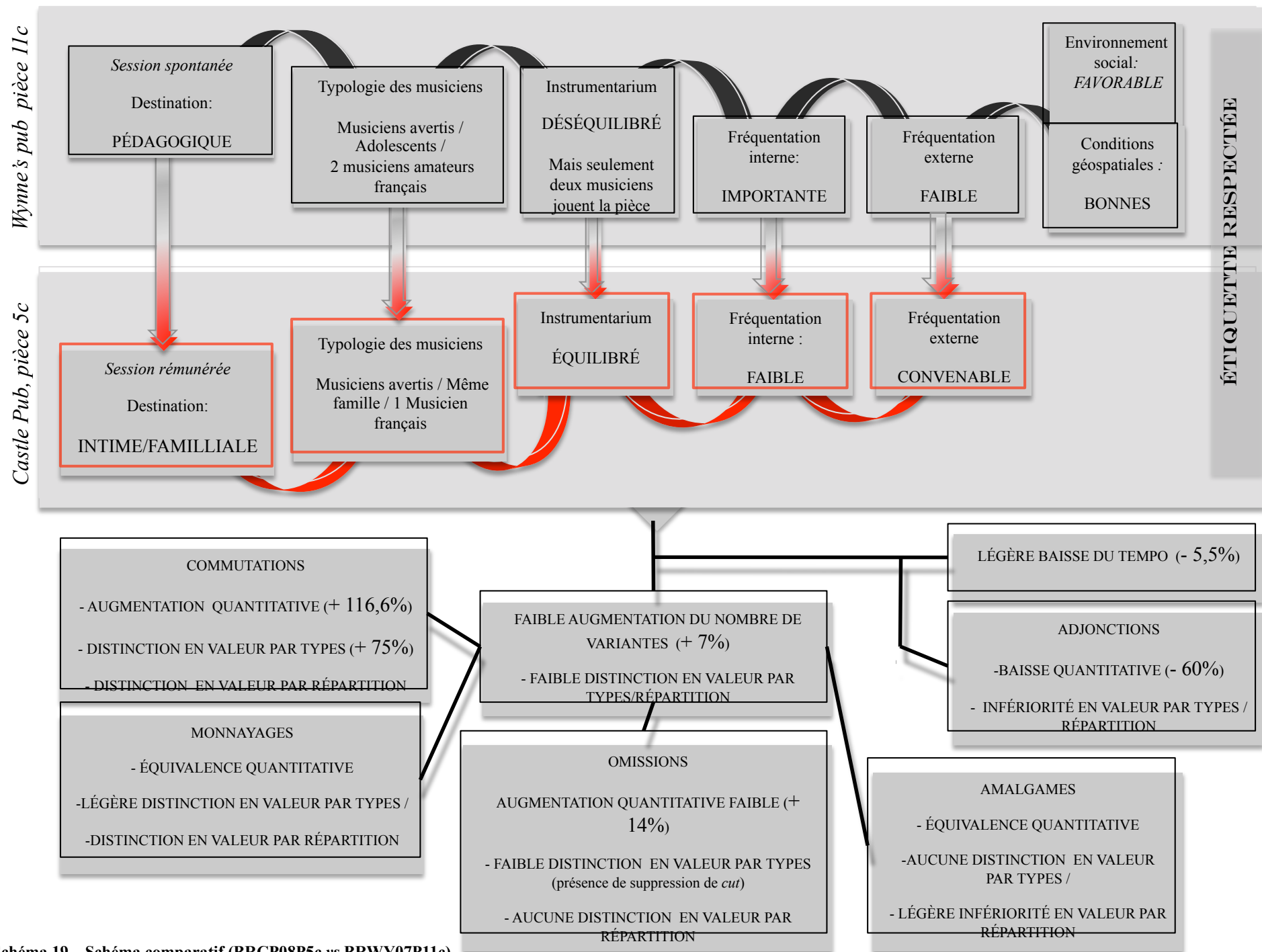


Schéma 19 – Schéma comparatif (BRCP08P5c vs BRWY07P11c)

Type de variation	Occurrences	Description
Omission	7	<p>1: RAA'2, pulsation 9 (suppression du <i>do</i>#)</p> <p>2: RBB'1, pulsation 8 (<i>ré</i> au lieu de <i>fa</i>#/ <i>ré</i>)</p> <p>3: RBB'1, pulsation 16, <i>ré</i> au lieu de <i>ré</i>/<i>fa</i>#)</p> <p>4 et 5: RBB'2, pulsation 9 (suppression des unités 2 et 3 du motif)</p> <p>6 et 7: RBB'2, pulsation 10 (suppression des unités 2 et 3 du motif)</p>
Commutation	6	<p>1 et 2: RAA'1, pulsation 4 (<i>ré-mi</i> au lieu de <i>la-la</i>)</p> <p>3: RBB'1, pulsation 14 (<i>si</i> au lieu de <i>sol</i>)</p> <p>4: RBB'1, pulsation 15 (<i>la</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>5: RBB'1, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré</i>/<i>fa</i>#)</p> <p>6: BB'2, pulsation 16 (<i>la</i> au lieu de <i>ré</i>)</p>
Monnayage	6	<p>1: RAA'2, pulsation 16 (<i>ré</i>/<i>fa</i>#+<i>ré</i> au lieu de <i>ré</i>/<i>fa</i>#)</p> <p>2: RBB'1, suppression de la liaison (dernière unité du motif de la pulsation 7 et première de celui de la pulsation 8)</p> <p>3: RBB'1, pulsation 14 (<i>si-do</i># au lieu de <i>si</i>)</p> <p>4: RBB'1, pulsation 16 (<i>ré-mi</i> au lieu de <i>ré</i>/<i>fa</i>#)</p> <p>5: BB'2, pulsation 16 (<i>ré</i>/<i>fa</i>#+<i>ré</i> au lieu de <i>ré</i>/<i>fa</i>#)</p> <p>6: BB'2, pulsation 16 (<i>la-ré</i> au lieu de <i>ré</i>)</p>

Tableau 39 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour *The Black Rogue* (Wynne's Pub, 30/10/2007, pièce 11c)

Type de variation	Occurrences	Description
Adjonction	5	1: RAA'1 pulsation 8 (adjonction d'un <i>ré</i>) 2: BB'2, pulsation 4 (<i>cut</i> placé avant l'unité ornée <i>la</i>) 3: BB'2, pulsation 3 (<i>fa#/la</i> au lieu de <i>fa#</i>) 4: BB'2, pulsation 8 (<i>ré/fa#</i> au lieu de <i>ré</i>) 5: RBB'2, pulsation 8 (<i>ré/fa#</i> au lieu de <i>ré</i>)
Amalgame	4	1: AA'2, pulsation 1 (<i>la</i> au lieu de <i>la-la</i>) 2: BB'2, pulsation 3 (amalgame des unités 1 et 2 du motif) 3: RBB'2, pulsation 8 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-fa#</i>) 4: RBB'2, pulsation 16 (<i>ré</i> noire pointée au lieu de l'ensemble des motifs couvrant cette période en BB')
Total	28	Pulsations affectées : 1 ; 3 ; 4 ; 8 ; 9 ; 10 ; 14 ; 15 ; 16

Tableau 40 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour *The Black Rogue* (Wynne's Pub, 30/10/2007, pièce 11c)

Type de variation	Occurrences	Description
Commutation	15	<p>1 et 2: RAA'1, pulsation 4 (<i>ré-mi</i> au lieu de <i>la-la</i>)</p> <p>3: RAA'1, pulsation 16, <i>la</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>4 et 5: AA'2, pulsation 1 (<i>mi-si</i> au lieu de <i>do#-la</i>)</p> <p>6: RAA'2, pulsation 6 (<i>ré</i> au lieu de <i>si</i>)</p> <p>7 et 8: RAA'2, pulsation 10 (<i>si-si</i> au lieu de <i>sol-sol</i>)</p> <p>9: RAA'3, pulsation 13 (<i>sol</i> au lieu du <i>fa#</i>)</p> <p>10: RBB'1, pulsation 14 (<i>si</i> au lieu du <i>sol</i>)</p> <p>11 à 14: RBB'1, dernière unité du motif de la pulsation 15 et motif complet de la pulsation 16 (<i>la-ré-mi-ré</i> au lieu de l'enchaînement <i>ré-ré/fa#-ré</i> (croches)-<i>la-ré</i> (double-croches)</p> <p>15: RBB'3, pulsation 5 (<i>fa#</i> au lieu de <i>mi</i>)</p>
Omission	8	<p>1: AA'2, pulsation 2 (suppression du <i>cut</i> – <i>do</i> sur <i>si</i>)</p> <p>2: RBB'1, pulsation 4 (suppression du <i>cut</i> – <i>ré</i> sur <i>do</i>)</p> <p>3: RBB'1, pulsation 7 (suppression du <i>fa#</i>, unité inférieure de la note double <i>fa#/ré</i>)</p> <p>4: RBB'1, pulsation 16 (omission par commutation – le degré commutatif <i>ré</i> ne conserve pas note double)</p> <p>5 et 6: RBB'3, pulsation 9 (suppression des unités <i>sol-fa#</i>)</p> <p>7: RBB'3, pulsation 10 (suppression du <i>sol</i>)</p> <p>8: RBB'3, pulsation 16 (suppression du <i>fa#</i> de la note double)</p>

Tableau 41 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour *The Black Rogue* (Castle Pub, 20/01/2008, pièce 05c)

Type de variation	Occurrences	Description
Monnayage	6	1: RAA'1, pulsation 1 (<i>la-la</i> au lieu de <i>la</i>) 2: RAA'1, pulsation 16 (<i>la-ré</i> au lieu de <i>ré</i>) 3: AA'2, pulsation 8 (<i>fa#-ré</i> au lieu de <i>ré/fa#</i>) 4: RAA'2, pulsation 6 (<i>si-do#</i> au lieu de <i>si</i>) 5: RBB'1, pulsation 1 (<i>fa#-fa#-fa#</i> au lieu de <i>fa#</i>) 6: RBB'1, pulsation 14 (<i>si-do#</i> au lieu de <i>si</i>)
Amalgame	4	1: AA'2, pulsation 7 (<i>ré</i> au lieu de <i>fa#-ré</i>) 2: AA'2, pulsation 8 (amalgame de liaison) 3: RBB'1, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>la-ré</i>) 4: RBB'2, pulsation 16 (noire pointée au lieu de l'ensemble des unités)
Adjonction	2	1: BB'2, pulsation 8 (<i>la</i> ajouté à la note double <i>fa#-ré</i>) 2: RBB'2, pulsation 13 (<i>do/ré</i> au lieu de <i>do</i> – selon nous erreur d'exécution instrumentale)
Total	35	Pulsations affectées : 1 ; 2 ; 4 ; 5 ; 6 ; 7 ; 8 ; 9 ; 10 ; 13 ; 14 ; 15 ; 16.

Tableau 42 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour *The Black Rogue* (Castle Pub, 20/01/2008, pièce 05c)

Commençons l'étude comparée par les commutations, dont il a été déjà vu qu'en contexte de transmission, elles pouvaient connaître certaines inhibitions. Le rapport numérique va dans cette direction. Pour la pièce 5c, on compte en effet 15 commutations (13 si l'on ne prend pas en note les degrés de la troisième exposition), contre 6 pour la pièce 11c. En sus du nombre, il faut s'intéresser aux types d'intervalles concernés. En excluant la troisième exposition, mais en gardant le degré conclusif de la pulsation 16 en RBB'3, les intervalles sont nettement plus variés dans l'énoncé du Castle pub: seconde mineure ascendante, tierce majeure ascendante, quarte ascendante, quinte juste ascendante, octave descendante, et même neuvième, sont autant de recours fait par Michael O'Brien au procédé de commutation dans le cadre de son travail global de variation. Une telle variété ne se trouve pas dans la version 11c, où sont

seulement repérables des équivalences de tierce majeure, de quinte juste, de quarte ascendante et d'octave.

Il n'est à ce stade pas impossible de préciser qu'à l'exclusive des commutations, l'ensemble des variantes restant à comparer ne permet de maintenir qu'un écart modeste en faveur de la version du Castle pub. Les rapports numériques portent en effet plus à souligner une proximité qu'une différence flagrante. Prenons les types un par un : **1)** omissions : 8 contre 7, en faveur de la pièce 5c ; **2)** monnayages : 6 contre 6 ; **3)** amalgames : 4 contre 3 en faveur de la pièce 11c ; **4)** adjonctions : 5 contre 2, en faveur toujours de la pièce 11c.

Bien entendu la ressemblance entre les deux pièces n'est pas de l'ordre de la correspondance stricte. Mais l'étude des qualités objectives, si elle révèle certaines distinctions d'une variante à une autre, n'apporte que peu d'information. Produisons de cela une illustration à partir de la mise en correspondance de quelques occurrences appartenant, dans un cas, aux variations par monnayage, et dans un autre aux procédés d'adjonction. Pour les monnayages, les deux pièces partagent un même nombre de variantes. Dans le cadre de la pièce 11c, deux types sont repérables pour l'ensemble des six variations. Le tableau récapitulatif permet d'associer 4 des six variations à un premier type consistant à utiliser deux croches comme monnayage d'une noire. Les deux variantes restantes appartiennent au second type, le monnayage d'une croche par deux double-croches. Du côté de la pièce 5c, les choses ne se passent globalement pas autrement, bien qu'il se compte un type supplémentaire. Trois sont observables, dont deux correspondent à ceux de la pièce 11c : **1)** le monnayage d'une croche par deux double-croches, qui renvoie à 4 des 6 variantes ; **2)** la subdivision d'une noire en deux croches (une variante concernée) ; et **3)** l'utilisation de trois croches au lieu d'une noire pointée (1 occurrence). On remarque ainsi combien les procédés, en même temps que la fréquence, sont répartis plus également dans cette pièce que dans les deux premières du *set*. Sur le plan des adjonctions, la pièce 5c invite à constater une infériorité numérique que renforce l'observation des types employés, ainsi que de la répartition des variantes.

Une comparaison des variantes par omission peut servir de dernière illustration. Il semble qu'ajoutée aux autres, celle-ci est suffisante pour terminer l'analyse comparée des deux pièces. Sur un plan numérique, nous sommes à nouveau dans un contexte de relative correspondance (8 variantes pour la pièce 5c et 7 pour la pièce 11c), bien que la pièce 5c soit à nouveau devant. Les types d'omissions eux aussi, se retrouvent dans les deux pièces. Mais il convient de souligner la présence d'omissions par suppression de *cuts*, absentes de la version du Wynne's. Les équivalences sont soit des omissions par suppression de degrés participants aux notes doubles, soit enfin des omissions d'unités sélectionnées au sein de motifs spécifiques.

En portant attention à la répartition des variations par type, le rapprochement entre les deux pièces est conforté. Prenons comme étalon la pièce 5c : 3 variantes sur les 8 sont des omissions par suppression de note double (2/7 pour la pièce 11c) ; 2 sont des suppressions de *cut* (aucun cas pour la pièce 11c) ; 3 variations par omissions d'unités isolées (5 pour la pièce 11c). Notons pour conclure la ressemblance de deux variantes : 1) le secteur d'omissions quasi successives couvrant les pulsations 9 et 10 (en RBB'2 pour la pièce 11c et en RBB'3 pour la pièce 5c) ; 2) l'unité conclusive *ré* noire pointée, qui présente un même ensemble de variations (commutation, omission, amalgame).

La comparaison en termes de valeur n'est donc pas, en tout cas pas pour ces deux pièces, aussi pertinente que dans le cadre des deux *jigs* précédentes. Mais l'observation des types permet, en même temps que le nombre, de dessiner une tendance globalement favorable à la pièce 5c. L'étude plus spécifique des variations par commutation semble également conduire au maintien du principe qui, dans le cadre d'une situation de transmission, commande l'inhibition. Comme si ces dernières étaient d'une certaine façon insensibles aux influx de l'environnement musical. Notre point de vue reste le même. L'énonciation, en contexte de transmission, est à chaque fois moins diversifiée, le traitement variationnel moins contrastant, même si certains cas tendent à le prouver plus nettement que certains d'autres.

4.4. The Tarbolton set (*reels*)

Les comparaisons suivantes sont, du point de vue de la réflexion sur les émergences liées aux paramètres environnementaux de situation, d'un intérêt très particulier. L'examen des trois *reels* constitutifs de ce *set* permet en effet de disposer de cas presque types et idéals. Les distinctions y apparaissent nombreuses, claires, pleinement illustratives. Pour les besoins de l'enquête, nous proposons une analyse comparée et croisée de l'ensemble des neuf pièces. Les couples sont : Castle pub 2008, pièce 24(abc) vs Harp Tavern 2010, pièce 32(abc) ; Harp Tavern 2010, pièce 32(abc) vs Harp Tavern 2011, pièce *n*(abc) ; et Castle pub 2008, pièce 24(abc) vs Harp Tavern 2011, pièce *n*(abc).

Rappelons brièvement les trois situations pour les pièces ici à l'étude. Dans un premier temps, nous choisissons le Castle pub 2008, dans le cadre de la deuxième période, soit au moment où le nombre de musiciens passe de 3 à 8. Nous le disions dans le chapitre précédent, cette augmentation n'est pas une source de dépréciation particulière de la soirée, bien que Michael O'Brien évoque à ce sujet une réorganisation certaine de la *session* ainsi qu'une perte sensible de la qualité du jeu instrumental en raison d'une optimisation moindre des capacités d'entre-écoute. Le paramètre de nombre donc, associé à celui de la répartition spatiale des

musiciens sur le plan interne (nous ne parlons donc pas de la situation géo-spatiale de la *session* vis-à-vis du pub, qui est bonne). Les deux autres versions du *set* proviennent d'enregistrements effectués à 9 mois d'intervalle, dans le pub The Harp Tavern, à Sligo, région de Sligo. Pour la *session* de 2010, la situation est caractérisée par la présence d'un environnement social constitué de touristes américains, dont la conduite n'est pas conforme à l'étiquette. Cet environnement invasif est la source de certains écarts, allant parfois jusqu'à l'indisposition de certains participants. Nous l'avons précisé en amont, la situation se révèle particulièrement influente du point de vue des musiciens pour lesquels la performance doit répondre aux attentes de clients venus assister à un concert, plus qu'à une *session*. Cela conduit à poser l'hypothèse de certaines émergences du point de vue des énoncés, que nous étudions donc de façon comparée à titre de vérification. La *session* de 2011 enfin, au Harp Tavern toujours, est utile aux comparaisons dans le sens où l'environnement rencontré 9 mois plus tôt offre une situation moins contraignante. L'audience se constitue d'habitues venus pour écouter la *session*. Aucune hiérarchie particulière n'est à noter ce soir-là, et la *session* est jugée bonne dans son ensemble par Michael O'Brien.

4.4.1. The Tarbolton

4.4.1.1. Castle pub 2008, pièce 24a vs Harp Tavern 2010, pièce 32a

(CD. Analyses, pl. 14 & 15)



Le schéma comparatif, en page suivante, permet de se faire une idée précise et synthétique des principaux paramètres ainsi que de l'efficacité que l'on peut, raisonnablement, leur attribuer du point de vue de l'actualisation des énoncés musicaux. La réunion des paramètres spécifiques à la *session* de 2010 au Harp Tavern, et plus particulièrement ceux relatifs à la typologie des non participants, ainsi qu'à la nature contraignante de leurs conduites individuelles, se répercute sur la quasi totalité des modalités de variation. Cette répercussion donne une hausse numérique de +118,8% du nombre effectif de variantes, augmentation largement renforcée par la distinction des variations en termes de type et de répartition globale. Cela conduit à l'hypothèse d'une forme de contrainte d'exécution proche d'un format performanciel de type concert, induit par les attentes d'un environnement social peu enclin à comprendre ce qu'est, en principe, une *session* musicale. Il faut également souligner la présence certainement influente d'une sonorisation dont le but est de rendre accessible la *session* à l'ensemble de la clientèle de l'établissement.

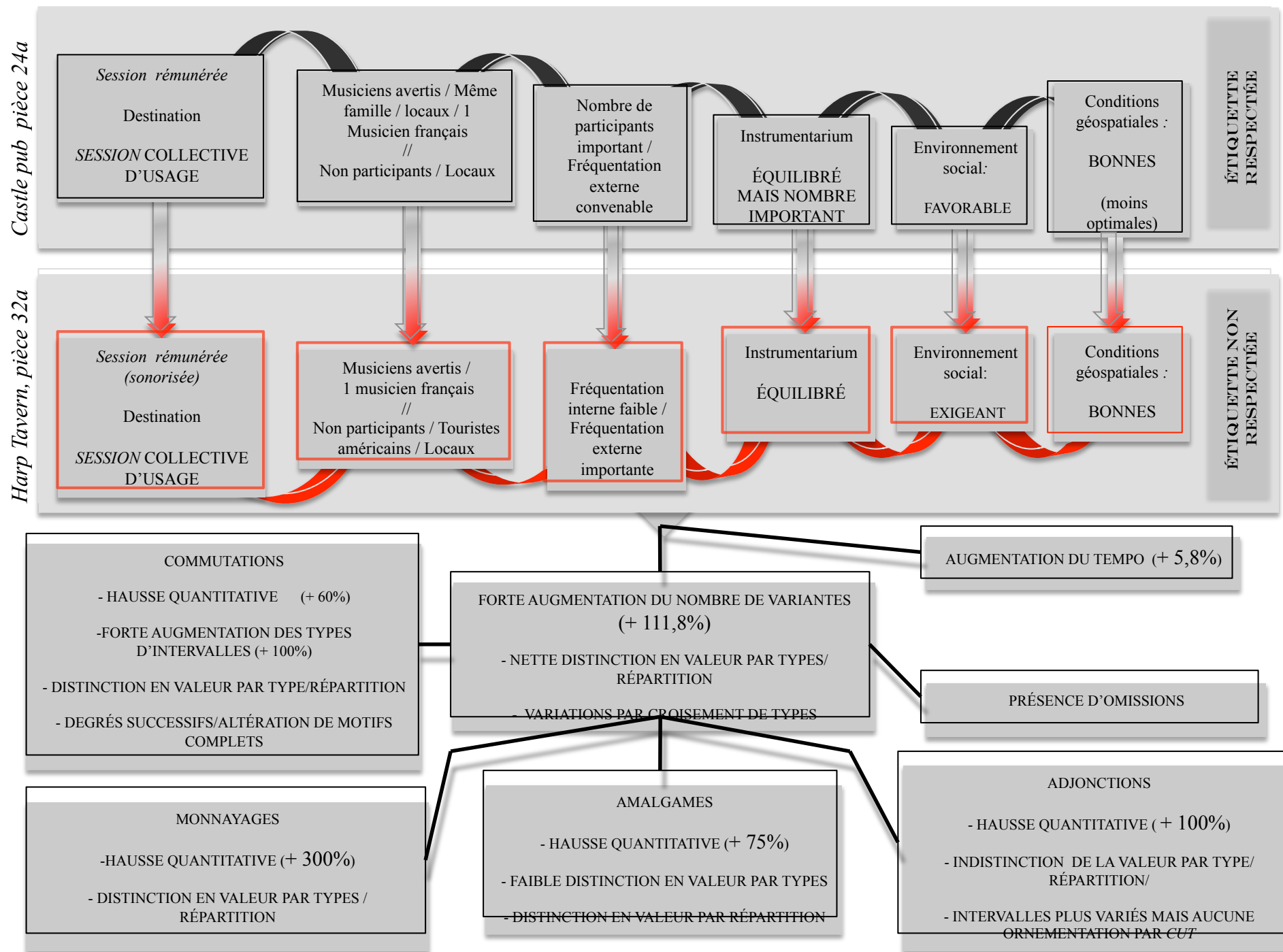


Schéma 20 – Schéma comparatif (TARCP08P24a vs TARHT10P32a)

Type de variation	Occurrences	Description
Commutation	10	1: RAA'1, pulsation 4 (<i>fa</i> # au lieu de <i>ré</i>) 2: RAA'1, pulsation 7 (<i>mi</i> au lieu de <i>sol</i>) 3: RAA'1, pulsation 13 (<i>sol</i> au lieu de <i>la</i>) 4: RAA'1, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu de <i>ré</i>) 5: AA'2, pulsation 1 (<i>ré</i> # au lieu de <i>ré</i>) 6: AA'2, pulsation 7 (<i>si</i> au lieu de <i>sol</i>) 7: AA'2, pulsation 11 (<i>mi</i> au lieu de <i>ré</i>) 8: RAA'2, pulsation 7 (<i>mi</i> au lieu de <i>la</i>) 9: BB'1, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>mi</i>) 10: RBB'2, pulsation 16 (<i>fa</i> au lieu de <i>mi</i>)
Amalgame	4	1: RAA'1, pulsation 5 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-ré</i>) 2: RAA'1, pulsation 7 (<i>sol</i> au lieu de <i>sol-la</i>) 3: AA'2, pulsation 7 (<i>sol</i> au lieu de <i>sol-la</i>) 4: BB'2, pulsation 11 (<i>sol</i> au lieu de <i>mi-mi</i>)
Adjonction	2	1: RAA'1, pulsation 8 (<i>ré/fa</i> # au lieu de <i>ré</i>) 2: RAA'1, pulsation 12 (<i>cut</i> de <i>do</i> sur <i>si</i>)
Monnayage	1	1: RBB'1, pulsation 14 (<i>la-la</i> au lieu de <i>la</i>)
Total	17	Pulsations affectées : 1 ; 4 ; 5 ; 7 ; 8 ; 11 ; 12 ; 13 ; 14 ; 16

Tableau 43 – Récapitulatif des variantes pour *The Tarbolton* (Castle pub 20/01/2008, pièce 24a)

Type de variation	Occurrences	Description
Commutation	16	<p>1 à 3: RAA'1, pulsation 3 (traitement d'une cellule mélodique presque complète – le motif initial <i>sol-si-la-fa#</i> devient <i>sol-si (triple-croches)-sol-fa#-la</i>)</p> <p>4: RAA'1, pulsation 11 (<i>ré</i> au lieu de <i>mi</i>)</p> <p>5: RAA'1, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>6: AA'2, pulsation 13 (<i>la</i> au lieu de <i>mi/sol</i> – AA'1 – et de <i>sol</i> – RAA'1)</p> <p>7: RAA'2, pulsation 1 (<i>mi</i> au lieu de <i>si</i>)</p> <p>8: RBB'1, pulsation 3 (<i>si</i> transposé à l'octave supérieure)</p> <p>9: RBB'1, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>10: BB'2, pulsation 6 (<i>la</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>11: RBB'2, pulsation 1 (<i>fa#</i> au lieu de <i>sol</i>)</p> <p>12 à 15: RBB'2, pulsations 7 et 8 (<i>la-si-la-sol</i> de la pulsation 7 en BB'1, suivi de la première unité <i>fa#</i> du motif de la pulsation 8, forme une cellule qui devient <i>la-sol-fa#-mi</i> pour la pulsation 7 et <i>ré</i> comme première unité du motif de la pulsation 8)</p> <p>16: RBB'2, pulsation 16 (<i>fa#</i> au lieu de <i>mi</i> – BB'1 – ainsi que de <i>ré</i> – RBB'1)</p>
Amalgame	8	<p>1: RAA'1, pulsation 5 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-ré</i>)</p> <p>2: RAA'1, pulsation 6 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-ré</i>)</p> <p>3: AA'2, pulsations 14 et 15 (<i>si</i> au lieu de <i>si-do#</i>)</p> <p>4: RAA'1, pulsation 9 (double au lieu de triple-croches)</p> <p>4: RBB'1, pulsation 10 (<i>fa#</i> au lieu de <i>fa#-fa#</i>)</p> <p>5: RBB'1, pulsation 14 (<i>la</i> au lieu de <i>la-la</i>)</p> <p>6: BB'2, pulsations 6 et 7 (<i>la</i> au lieu de <i>ré-la</i>)</p> <p>7: RBB'2, pulsation 8 (<i>ré</i> au lieu de <i>fa#-ré</i>)</p>

Tableau 44 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour *The Tarbolton* (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 32a)

Type de variation	Occurrences	Description
Omission	5	<p>1: RAA'1, pulsation 13 (suppression de l'unité inférieure de la note double)</p> <p>2: AA'2, pulsation 13 (suppression de la note double par commutation)</p> <p>3: RAA'2, pulsation 2 (suppression du <i>si</i> de AA'1)</p> <p>4: RAA'2, pulsation 13 (suppression de l'unité supérieure de la note double)</p> <p>5: RBB'2, pulsation 9 (suppression du <i>sol</i>)</p>
Adjonction	4	<p>1: RAA'1, pulsation 8 (<i>ré/fa#</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>2 et 3: RAA'2, pulsation 8 (adjonction de deux <i>fa#</i> aux deux double-croches <i>ré-ré</i>)</p> <p>4: RAA'2, pulsation 13 (<i>sol/si</i> au lieu de <i>sol</i>)</p>
Monnayage	4	<p>1: RAA'1, pulsation 2 (<i>mi-mi</i> au lieu de <i>mi</i>)</p> <p>2: RAA'1, pulsation 3 (<i>sol-si</i> au lieu de <i>sol</i>)</p> <p>3: AA'2, pulsation 15 (<i>si-do#</i> au lieu de <i>do#</i>)</p> <p>4: RBB'1, pulsation 11 (<i>mi-mi</i> au lieu de <i>mi</i>)</p>
Total	37	Pulsations affectées : 1 ; 2 ; 3 ; 5 ; 6 ; 7 ; 8 ; 9 ; 10 ; 11 ; 13 ; 14 ; 15 ; 16

Tableau 45 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour *The Tarbolton* (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 32a)

En consultant les tableaux récapitulatifs, en pages précédentes, le travail de comparaison commence pour les deux pièces par un constat numérique sans appel : 37 variantes pour la pièce 32a, contre 17 pour la pièce 24a, soit plus du double. En se penchant sur les pulsations concernées par les variations, la version du Harp Tavern de 2010 offre une affection touchant la quasi totalité des pulsations, puisque seules deux d'entre elles ne sont pas concernées (les pulsations 4 et 12). Dans le cas de la version du Castle, six pulsations sont laissées sans variantes (2 ; 3 ; 6 ; 9 ; 10 ; 15). Dans un premier temps donc, le rapport numérique permet de souligner un contraste fort, en faveur s'il en est de la version du Harp Tavern. L'étude approfondie des qualités objectives des variantes vient en outre confirmer cette nette distinction. C'est par exemple le cas des commutations, par l'examen desquelles il est possible de commencer.

Du point de vue du nombre d'occurrences, l'observation des commutations offre à une plus petite échelle la reproduction du différentiel observé globalement entre les deux versions : 16 degrés commutationnels pour le Harp Tavern contre 10 pour la version du Castle. Les types d'intervalles concernés vont, eux aussi, dans ce sens, puisque la pièce 32a propose 10 variétés de commutations, lorsque la pièce 24a en offre cinq. On trouve ainsi dans la version du Harp Tavern les intervalles suivants : **1)** seconde mineure descendante (pulsation 1 en RBB'2) ; **2)** seconde majeure descendante (pulsation 11, RAA'1 et RBB'1, pulsation 16) ; **3)** seconde majeure ascendante (pulsation 16, RAA'1 et RBB'2, pulsation 16) ; **4)** tierce mineure descendante (RAA'1, pulsation 3) ; **5)** tierce majeure descendante (pulsation 3, RAA'1) ; **6)** tierce majeure ascendante (RAA'1, pulsation 3) ; **7)** quarte juste descendante (pulsation 13, RAA'2 et BB'2, pulsation 16) ; **8)** quarte juste ascendante (AA'2, pulsation 13) ; **9)** quinte juste descendante (RAA'2, pulsation 1) ; et **10)** octave ascendante (RBB'1, pulsation 3). Il faut approfondir en outre l'observation des commutations de la version du Harp Tavern, pour la pulsation 3 en RAA'1, ainsi les pulsations 7 et 8 en RBB'2. Avant cela, nous préférons lister brièvement les intervalles concernés par la commutation dans le cadre de la pièce 24a. Moins variés, cinq types de rapports apparaissent : **1)** seconde mineure ascendante (AA'2, pulsation 1) ; **2)** seconde majeure descendante (RAA'1, pulsation 13 et RBB'2, pulsation 16), **3)** seconde majeure ascendante (AA'2, pulsation 11 ; RAA'1, pulsation 16 et RBB'2, pulsation 16) ; **4)** tierce majeure ascendante (RAA'1, pulsation 4 ; AA'2, pulsation 7 et RAA'1, pulsation 8) ; et **5)** quarte juste descendante (RAA'2, pulsation 7).

Cette première comparaison des deux pièces sur la base des procédés de commutation révèle on le voit une nette disproportion numérique, ainsi qu'un différentiel qualitatif non négligeable en faveur de la pièce 32a. Mais il convient également de dépasser les seuls

rapports fréquentiels et intervalliques pour se pencher sur la valeur portée par deux zones spécifiques, la pulsation 3 en RAA'1, ainsi que les pulsations 7 et 8 en RBB'2. En effet, bien que certaines commutations successives soient observables dans les pièces précédentes, il faut souligner ici la densité du traitement variationnel imposé aux motifs dont il est question. Dans les deux cas présents, non seulement la structure complète des motifs est modifiée, mais elle est en outre toujours doublée par un autre type de variante, tel le monnayage de la première unité de la pulsation pour le motif de la pulsation 3 en RAA'1, ou encore l'amalgame agissant immédiatement après les trois commutations successives du motif de la pulsation 7 en RBB'2. Ce faisant, Michael O'Brien exploite doublement le potentiel variationnel à disposition puisqu'il utilise, en même temps que des rapports d'équivalence scalaire, des outils agissant sur le continuum rythmique sous-jacent.

La confrontation de ces deux premières versions n'en reste pas là. On retrouve par exemple d'autres formes de contraste sur les plans, par exemple, des monnayages ainsi que des variantes par amalgame. Du côté des rapports numériques, la comparaison n'est pas aussi flagrante que dans le cas des commutations. On note toutefois à nouveau une disproportion favorable à la pièce 32a : 4 monnayages pour un seul dans la pièce 24a et 8 amalgames contre 4. Mais c'est, de la même façon, sur le plan des qualités objectives des variantes qu'il convient de s'arrêter afin de ne pas rester confiné aux seuls nombres des occurrences. Les types de monnayages, comme les variétés d'amalgames sont effectivement utiles puisqu'ils permettent de valoriser qualitativement la version du Harp Tavern 2010, à nouveau plus riche en variation que celle du Castle pub. Il en va ainsi des monnayages qui proposent 3 types pour la pièce 32, contre un seul pour la pièce 24a. Cette dernière n'offre d'étudier qu'une occurrence, de configuration simple et largement rencontrée jusque-là : le remplacement d'une croche par deux double-croches (RBB'2, pulsation 11). Ce type de monnayage se repère aussi dans la pièce 32a, à deux reprises (AA'1, pulsation 2 et RBB'1, pulsation 11). On y trouve également deux autres déclinaisons, dont une révèle une certaine subtilité sur le plan de la pensée ainsi que de l'exécution technique. La plus simple est le monnayage d'une double-croche à partir de deux triple-croches (RAA'1, pulsation 3). La variante plus complexe se trouve en AA'2, et opère au niveau des pulsations 14 et 15. Précisément, ce qui fait la complexité du processus se trouve dans la subtilité accentuelle et rythmique du monnayage qui, a priori simple subdivision d'une double-croche par deux triples (*si-do#* au lieu de *do#*), est retardée par l'utilisation d'un amalgame introductif (la dernière unité du motif de la pulsation 15 est en effet liée à la première des deux triple-croches constitutives du monnayage. Nous posons l'hypothèse plus loin que ce type d'entrecroisement variationnel – qui est présent on l'a vu

aussi dans les motifs intégralement modifiée par les commutations – est très certainement une émergence énonciative engendrée par la contrainte environnementale que représentent les touristes américains présents dans le cadre de cette *session* de 2010 au Harp Tavern.

Cette remarque concernant la subtilité du troisième type de monnayage permet d'introduire la comparaison des procédés d'amalgame. Nous devons toutefois dire que la différenciation n'est pas aussi évidente, à l'exception peut-être de cette variante spécifique, entre les amalgames de la pièce 32a et ceux de la version du Castle. Déjà le rapport numérique est moins important, quoiqu'il reste proche du double (7 contre 4). Les autres types sont similaires et se retrouvent d'une pièce à l'autre : **1)** une croche au lieu de deux double-croches, immédiatement sous la pulsation (par exemple, pour la pièce 24a, BB'2, pulsation 11, et pour la pièce 32a, RBB'2 pulsation 8), ou en dehors de la pulsation (RAA'1, pulsation 5 pour la pièce 24a, et BB'2 pulsations 6 et 7 pour la version du Harp Tavern) ; **2)** une double-croche pour deux triple-croches (immédiatement sous la pulsation en AA'2, pulsation 7 pour la pièce 24a, et sous la pulsation également, en RAA'1, pulsation 9, pour la pièce 32a).

Les variantes adjonctives sont intéressantes à comparer également, notamment pour la raison que le rapport numérique de 4 contre 2 en défaveur de la version du Castle pub ne doit pas être pris comme unique étalon de mesure. Dans le cadre de cette *session* en effet, c'est la variété qui permet de soutenir la comparaison, et de noter un écart moins significatif que dans les autres cas. Deux types de variantes, l'adjonction par note double et l'ornementation par *cut* sont en effet observables dans la pièce 24a, contre seulement une adjonction par note double dans la version 32a. Naturellement, on pourrait se placer du côté des notes doubles, en précisant que l'écart numérique en termes d'adjonction révèle un travail plus riche sur l'utilisation du procédé, puisque quatre occurrences sont observables contre une seule dans le cadre de la pièce 24a. C'est néanmoins selon nous faiblement illustratif en l'état. Nous préférons utiliser le travail sur les notes doubles pour interpréter le différentiel notable entre le recours aux omissions, fait à 5 reprises pour la pièce 32a, et à aucune pour la version du Castle pub. Eu égard à cette nette disproportion qui, en elle même, suffit à faire une distinction efficace entre les deux versions, il semble inutile de pousser l'analyse plus loin. Notons simplement que les omissions appartiennent à deux types caractéristiques dont un en particulier nous intéresse, par le nombre d'altérations qu'il produit à partir de la note double de l'exposition modèle en AA'1, pulsation 13. Celle-ci, commutée en AA'2, où un *la* remplace les deux degrés *mi/sol*, subit également l'éclatement successif de ses constituants qui se trouvent employés chacun dans une des deux expositions restantes, le *sol* en RAA'1, et le *mi* en RAA'2

– signalons que dans ce dernier cas, on observe un jeu sur les notes doubles puisque le degré *mi* est immédiatement précédé d'une nouvelle occurrence (*sol/si*).

À ce stade, la confrontation des deux premières versions du *reel The Tarbolton* peut paraître sujette à quelques longueurs. Mais il en va d'une volonté de notre part de décrire exhaustivement ce qui relève d'une véritable distinction entre deux énoncés dont l'examen révèle de très nombreuses différences, imputables sans aucun doute aux situations distinctes qui leur ont donné corps.

4.4.1.2. Castle pub 2008, pièce 24a vs Harp Tavern 2011, pièce 8a

(CD. Analyses, pl. 14 & 16)



Sans entrer dans le détail, la différence numérique en termes de variantes, comme de valeur par type et/ou répartition, semble à nouveau liée aux deux situations au sein desquelles la musique a, en 2008 et en 2011, été produite par Michael O'Brien. Dans un cas, c'est à une *session* au déroulement fluide et sans problème particulier, au sein d'un environnement social constitué d'habitues des lieux, de touristes peu nombreux, discrets, et de musiciens aguerris que nous avons affaire. Dans un autre, la *session* déjà observée du Castle pub 2008, il est question d'une période jugée peu confortable par Michael O'Brien en raison de l'arrivée de nombreux musiciens (on passe de trois à huit). La conduite de ces derniers n'est en outre pas toujours respectueuse du statut de *session leader* confié à Michael O'Brien, ce qui n'est pas sans entraîner de moins bons rapports d'un point de vue interne. En ce qui concerne l'environnement social externe, il peut être rapproché de celui du Harp Tavern.

Au regard de cela, les répercussions musicales semblent parler d'elles-mêmes. Le schéma comparatif de la page suivante permet de constater, outre une augmentation globale de 47% des variantes pour la pièce 8a, une supériorité en valeur par type et/ou répartition relative à 4 catégories empruntées sur 5. Dans le désordre: +200% pour les monnayages, +125% pour les amalgames et +50% pour les variantes par adjonction. Seules les commutations inversent la tendance, avec une baisse de 30%. Une tendance se dessine, légèrement moins appuyée mais proche de celle révélée par la comparaison des versions précédentes. L'examen comparatiste détaillé des variantes se trouve en aval du schéma ainsi que du tableau récapitulatif des variations de la pièce *na* (le tableau de la pièce 24a, que nous ne reproduisons pas ici, est disponible en page 227).

Castle pub pièce 24a

Harp Tavern, pièce 8a

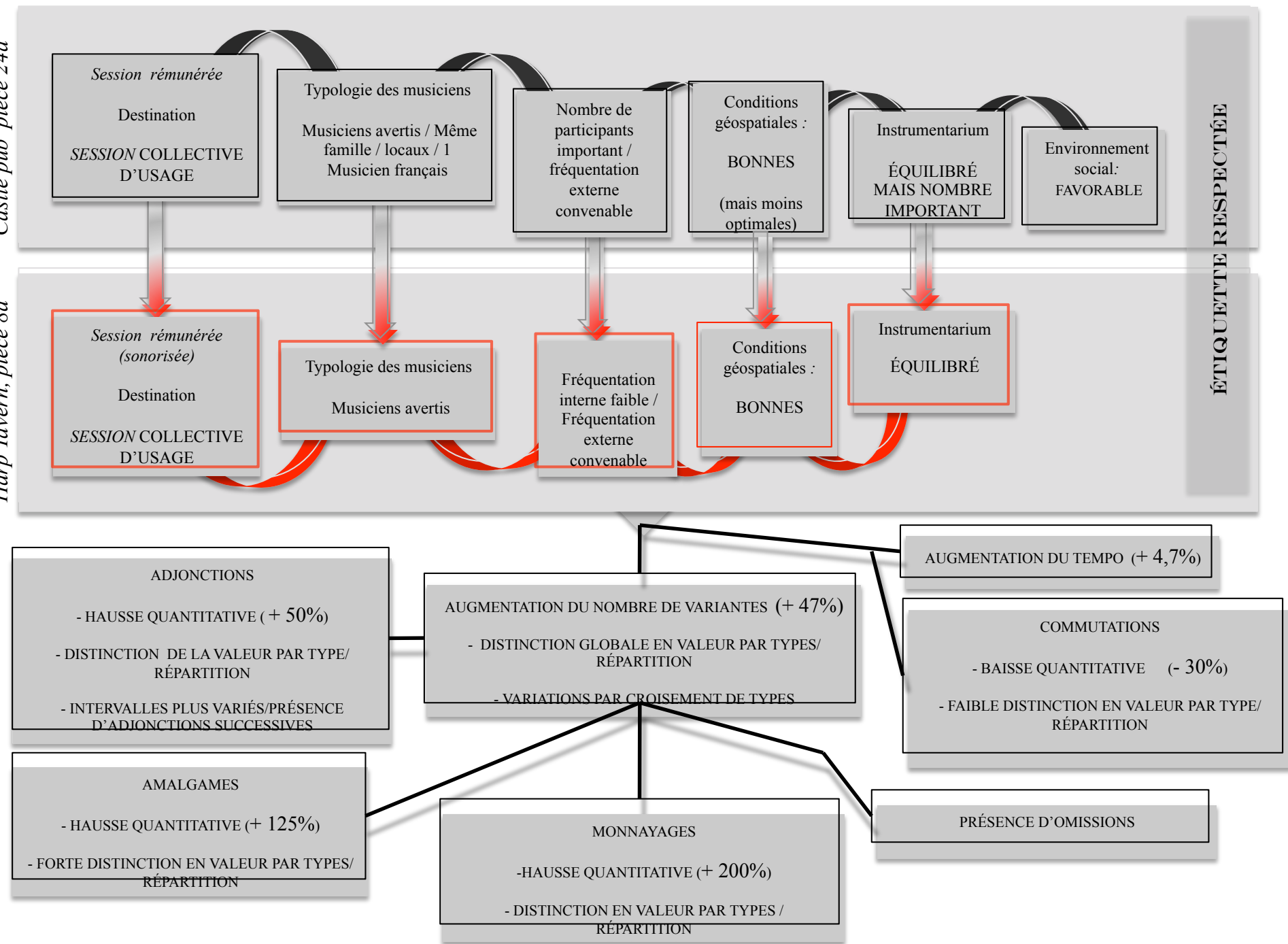


Schéma 21 – Schéma comparatif (TARCP08P24a vs TARHT11P8a)

Type de variation	Occurrences	Description
Amalgame	9	1: RAA'1, pulsation 6 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-ré</i>) 2: RAA'1, pulsation 7 (<i>fa</i> # pour <i>fa</i> #- <i>sol-la</i> ; AA'1) 3: BB'2, pulsation 2 (<i>mi</i> au lieu de <i>mi-mi</i>) 4: BB'2, pulsation 8 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-ré</i>) 5: AA'2, pulsation 14 (prolongation d'un quart de temps de la dernière unité du motif) 6: RBB'1, pulsation 13 (<i>si</i> au lieu de <i>si-si-si</i>) 7: BB'2, pulsation 1 (<i>sol</i> au lieu de <i>sol-sol</i>) 8: BB'2, pulsation 11 (<i>mi</i> au lieu de <i>mi-mi</i>) 9: RBB'1, pulsation 15 (<i>si</i> au lieu de <i>si-do</i> ##)
Commutation	7	1 à 3: RAA'1 pulsation 4 (cellule <i>mi-fa</i> # au lieu de <i>mi/sol-la</i>) 4: RAA'1, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu de <i>ré</i>) 5: AA'2, pulsation 13 (<i>la</i> au lieu de <i>sol</i>) 6: RBB'1, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>mi</i>) 7: RBB'2, pulsation 16 (<i>fa</i> # au lieu de <i>mi</i>)
Adjonction	3	1: RAA'2, pulsation 7 (adjonction d'un <i>ré</i> sous la double croche <i>fa</i> # initialement seule en AA'1) 2: RAA'2, pulsation 7 (<i>cut</i> de <i>sol</i> sur <i>ré/fa</i> ##) 3: RAA'2, pulsation 7 (<i>mi/la</i> au lieu de <i>la</i>) .
Monnayage	3	1: AA'2, pulsation 15 (<i>si-do</i> ## au lieu de <i>do</i> ##) 2: RAA'2, pulsation 15 (<i>si-do</i> ## au lieu de <i>do</i> ##) 3: RBB'2, pulsation 9 (<i>sol-si</i> au lieu de <i>sol</i>)
Omission	3	1: RAA'1, pulsation 12 (suppression du <i>cut</i> de AA'1) 2: RAA'2, pulsation 1 (suppression du <i>si</i> initiant le motif de AA'1) 3: BB'2, pulsation 13 (suppression du <i>sol</i>)
Total	25	Pulsations affectées : 1 ; 2 ; 4 ; 6 ; 7 ; 8 ; 9 ; 11 ; 12 ; 13 ; 14 ; 15 ; 16

Tableau 46 – Récapitulatif des variantes pour *The Tarbolton* (Harp Tavern, 24/10/2011, pièce 8a)

Comparé au tableau récapitulatif des variantes de la pièce 24a, celui de la page précédente permet de constater un nouvel écart dans le nombre de variations. Il apparaît toutefois que l'observation des qualités objectives des variations pour les deux pièces est moins marquée que précédemment. Ceci est en partie dû aux degrés commutationnels, dont la comparaison révèle une variété presque équivalente, ainsi qu'une proximité numérique pour les deux pièces : 5 types de commutations pour la pièce 24a, et 4 pour la version 8a. Cette dernière propose : **1)** la seconde majeure descendante (RBB'1, pulsation 16) ; **2)** la seconde majeure ascendante (RAA'2, pulsation 7 par exemple) ; **3)** la tierce mineure descendante (RAA'1, pulsation 4) ; **4)** la quinte juste descendante (RAA'1, pulsation 4). De son côté, la version du Castle pub conduit à observer : **1)** la seconde mineure ascendante (AA'2, pulsation 1) ; **2)** la seconde majeure descendante (pulsation 13 en RAA'1 par exemple) ; **3)** la seconde majeure ascendante (par exemple pulsation 11 en AA'2) ; **4)** la tierce majeure ascendante (RAA'1 pulsation 4) ; **5)** la quarte juste ascendante (pulsation 7, RAA'2). Les variétés présentes dans ces deux versions ne permettent pas de comparaison particulièrement éclairante. L'absence dans la pièce 24a d'intervalle de quinte juste comme possible rapport commutationnel, intervalle présent dans la pièce 8a, est contrebalancée par la présence d'autres intervalles en 24a, absents de la version du Harp Tavern, telle la quarte juste, la tierce majeure, ou encore la seconde mineure. D'autres constatations du même ordre peuvent être faites dans le sens 8a/24a. La seule discrimination possible réside alors sur le rapport numérique puisque la version du Castle présente 3 commutations de plus que celle du Harp Tavern. Ce rapport reste néanmoins faible.

Par delà cette relative ressemblance du point de vue des commutations, plusieurs arguments en faveur de la pièce 8a sont rendus accessibles par la comparaison de la plupart des autres modalités de variation mises au jour. Les amalgames offrent de cela une bonne illustration. D'abord sur un plan numérique puisque la pièce 8a propose plus du double de variantes, soit 9 contre 4. Mais c'est du point de vue des variations en elles-mêmes que la distinction opère de façon plus pertinente encore. La version du Castle pub donne en effet à observer deux types d'amalgames, dont certaines occurrences agissent immédiatement sous la pulsation, et d'autres en dehors, contre 3 types pour la version Harp Tavern. Le premier type, qui se retrouve également dans la pièce 8a, est la substitution d'une croche à deux double-croches. Des variations de cet ordre sont, pour la pièce 24a, en RAA'1, pulsation 5 (hors pulsation), et pour la pièce 8a, en AA'2 par exemple, sous la pulsation 2. Le second type, le dernier pour la pièce 24a, est la substitution d'une double-croche à deux triple-croches, comme le montre la seule variante de cette catégorie, immédiatement sous la pulsation 7 en AA'2. Ce second type n'est pas exactement similaire dans la pièce 8a, qui décline

l'amalgamation de deux double-croches successives par la liaison d'une double-croche à une triple-croche, ainsi que permet de le constater la variante située en AA'2. Le résultat, qui affecte la fluidité transitionnelle de deux pulsations successives (14 et 15) est, en même temps qu'un amalgame, une forme tout aussi subtile de monnayage. Nous avons déjà rencontré ce type de variations croisées dans la pièce 32a. Posons à ce stade d'hypothèse qu'elles nécessitent pour être réalisées, une ensemble de paramètres conduisant à une qualité optimale d'énonciation. Enfin dernier type d'amalgame présent uniquement dans la pièce 8a et d'incidence forte, le remplacement de trois double-croches par une croche pointée (RAA'1, pulsation 7 et RBB'1, pulsation 13).

Les propriétés des variantes adjonctives de la version du Harp Tavern donnent à constater un écart qualitatif à mettre du côté du traitement individualisé de chaque variation. Dans un premier temps, notons que la différence en termes d'occurrences n'est pas flagrante puisque les deux pièces ne sont distantes que d'une seule variation (en faveur de la pièce 8a)²³⁸. Ce qui permet sans doute d'accorder à la version du Harp Tavern une relative supériorité provient de deux constats analytiques distincts. Les variantes en effet sont condensées et affectent presque successivement l'intégralité des unités du motif de la pulsation 7 en RAA'2. Face à cela, on pourrait naturellement opposer la plus grande dispersion des variantes par adjonction de la pièce 24a. Toutefois, notre point de vue est clair. Non seulement la dispersion n'est pas particulièrement illustrative, mais ensuite les variantes en elles-mêmes sont bien moins surprenantes que celles proposées par la version du Harp Tavern. Une double note *ré/fa#*, en RAA'1 pulsation 8, et un *cut* de *do bécarré* sur *si*, quatre pulsations plus loin dans la même exposition. Si cette dernière adjonction présente l'intérêt du recours à une note inflexive, il faut convenir que la valeur ajoutée des deux occurrences n'est pas aussi forte, et ne peut soutenir que faiblement la comparaison. C'est en tout cas ce que laisse penser l'étude de la pulsation 7 en RAA'2, où les inflexions successives de la pièce 8a permettent conjointement de signaler deux rapports intervalliques différents pour chacune des deux notes doubles (la tierce majeure dans un premier cas, et la quarte juste dans un second), ainsi qu'une forme de double adjonction, puisque la première note double est également précédée d'une ornementation par *cut* (*sol* sur *fa#*).

Terminons cette seconde confrontation par le survol des différences situées du côté des monnayages ainsi que des omissions. Dans le cas des monnayages, le rapport numérique n'est

²³⁸Nous ne tenons volontairement pas compte d'une note double présente dans la version du Harp Tavern, en RAA'2 pulsation 2, pour son caractère erroné (les agrégats de secondes, mineures ou majeures, ne font pas partie selon nous des habitudes interprétatives de Michael O'Brien – c'est en tout cas ce que laisse penser l'ensemble des pièces récoltées et transcrites dans le cadre des collectes que nous avons effectuées entre 2007 et 2011).

pas aussi fort que celui, qualitatif, des variantes observables. On note toutefois 3 occurrences pour une seule dans la pièce 24a. Un seul type donc, pour la version du Castle pub – la substitution de deux double-croches à une croche en RBB'2, pulsation 11, contre 2 pour la pièce 8a. D'un point de vue qualitatif, un des deux types permet de signaler un contraste notable, la variante en AA'2, pulsation 14 et 5, déjà étudiée à titre d'amalgame. Le monnayage est en effet enrichi par l'effet de retardement qu'induit la liaison immédiatement précédente. Le second type est quant à lui proche de celui de la version du Castle, et consiste en la subdivision d'une double croche en deux triples.

À l'instar de la comparaison précédente, l'absence d'omissions dans l'énoncé 24a permet de ne pas produire de démonstration exhaustive des différentes variations observables dans la version du Harp Tavern de 2011. Il suffit de mentionner brièvement les trois types dont use Michael O'Brien : **1)** omission par suppression de note double (par exemple RAA'1, pulsation 4) ; **2)** omission par suppression d'ornementation (pulsation 12, RAA'1) ; **3)** omission d'unité constitutive d'un motif donné (RAA'2, pulsation 1 par exemple).

En résumé, il apparaît bien à travers cette comparaison que certains paramètres situationnels liés à la fréquentation interne de la *session*, aux conduites respectives des participants, ainsi peut-être qu'à la sonorisation de la soirée, semblent affecter la production musicale, au point de voir, dans un cas, émerger des variantes nombreuses et d'une certaine valeur sur le plan de l'énonciation globale, et dans un autre, de générer à titre d'émergence un produit musical de moindre efficacité du point de vue du modèle référentiel. L'absence toutefois d'un paramètre aussi invasif que celui de l'environnement social caractéristique de la *session* de 2010 au Harp Tavern est à noter, et semble justifier le moindre contraste révélé par cette dernière comparaison.

4.4.1.3. Harp Tavern 2011, pièce 8a vs Harp Tavern 2010, pièce 32a

(CD. Analyses, pl. 16 & 15)

Il est essentiel de comparer ces deux pièces, pour une raison très simple, celle de vérifier que le différentiel imputé précédemment aux propriétés environnementales de la *session* de 2010 (une contrainte principalement liée à la présence obligeante de touristes américains) se vérifie dans le cadre de la comparaison de cette pièce à une autre version réalisée dans un contexte reconnu comme bon par Michael O'Brien. La confrontation des deux pièces a également un intérêt non négligeable du point de vue de l'observation des interactions environnementales incluant, dans les deux cas, la présence de touristes, dont les



comportements respectifs sont pour le moins distincts. Le schéma comparatif est en page suivante.

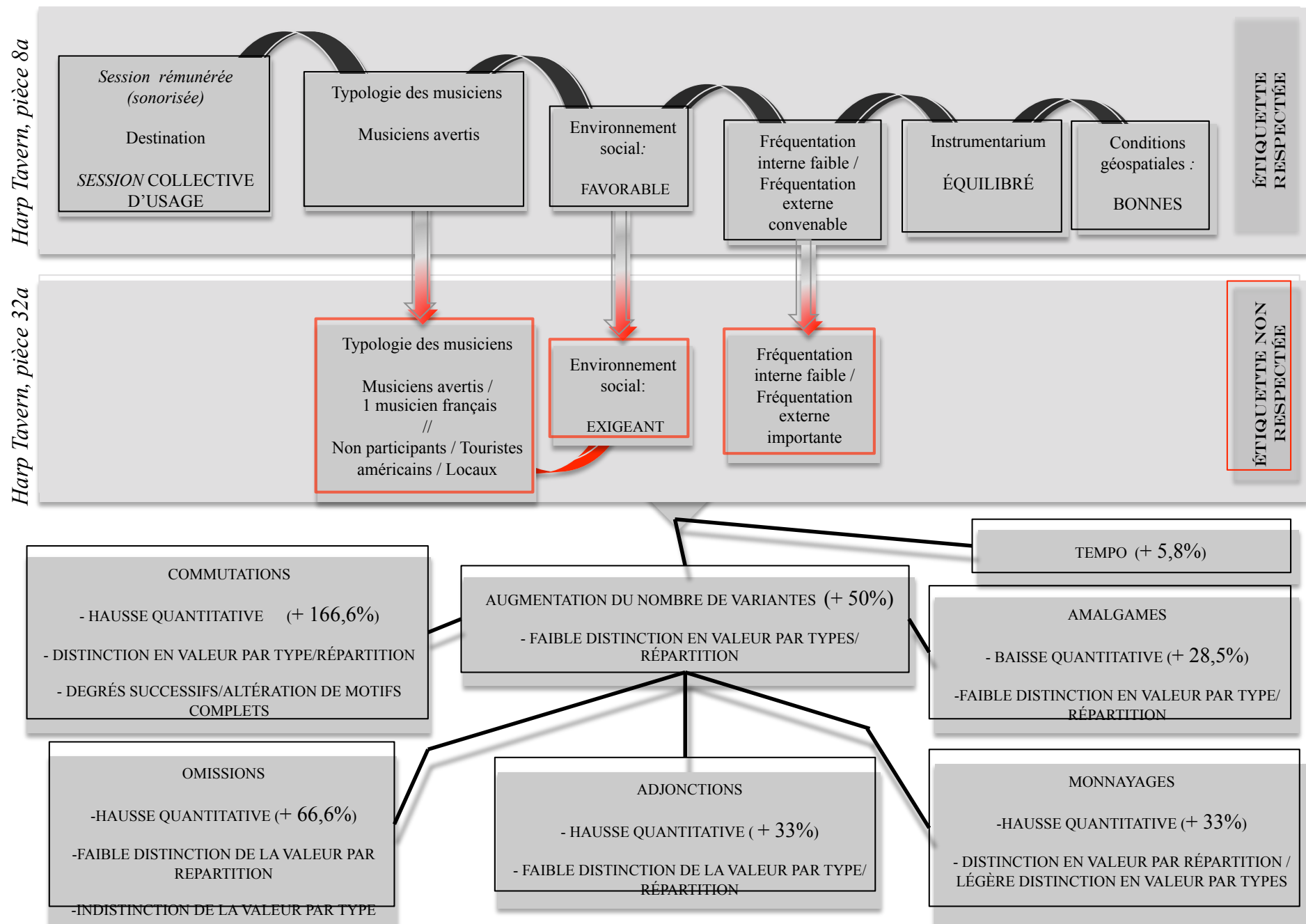


Schéma 22 – (Schéma comparatif TARHT11P8a vs TARHT10P32a)

À travers le schéma comparatif de la page précédente, le traitement des variations apparaît favorable à la pièce 32a, sur un plan numérique indéniable (+50%), moins en revanche du point de vue des qualités objectives propres à chaque catégorie de variation. On note toutefois une distinction globale en valeur par type, bien que celle-ci soit moins contrastée que dans le cadre de la confrontation entre la version de 2010 et celle du Castle Pub. La principale hausse pour la pièce 32a concerne les variations par commutations (+166,6%), qui en toute connexion se révèlent également très supérieures quant à la distinction de leur valeur par type et/ou répartition. Suivent les omissions (+66,6%), les adjonctions et les monnayages (+33% dans les deux cas). Enfin notons la baisse des variations de la catégorie des amalgames (-28,5%), dont la distinction n'est en revanche que faiblement favorable à la pièce 8a, du point de vue des types comme de celui de la répartition.

Le rapport numérique détaillé entre les deux exécutions aide à confirmer plus précisément l'avantage réel pour la pièce 32a qui compte 36 variations contre 24 pour la version de 2011²³⁹. Bien que l'écart soit moins important que dans les précédentes analyses de ce *reel*, la version du Harp Tavern 2010 contient 12 variantes supplémentaires. Cette disparité due au nombre, l'est également quant à la qualité des commutations présentes dans la version de 2010. Il en est question plus loin, c'est en particulier le traitement des deux motifs des pulsations 3 en RAA'1 et 7 en RBB'2 qui permet de distinguer cette pièce des deux autres, en même temps d'ailleurs que l'ensemble des pièces de ce *set*, interprétées lors de la *session* du Harp Tavern de 2010. Des motifs importants donc, pour le traitement de leur quasi intégralité à chaque fois, ainsi on l'a vu que pour la présence dans les deux cas de variations croisées (le monnayage, en plus des commutations successives pour la pulsation 3 en RAA'1 et l'amalgame utilisé immédiatement après les commutations successives de la pulsation 7 en RBB'2). Le reste des variantes observables est moins significatif en termes de différences quantitatives, et il semble bien que dans le cas présent, les propriétés objectives de chaque variation conduisent à attribuer une dissemblance plus relative entre les deux versions.

Examinons pour s'en convaincre les rapports numériques. Les premiers nombres renvoient à la *session* de 2010, les seconds à celle de 2011 : **1)** commutations : 16 pour 6 ; **2)** amalgames : 7 pour 9 ; **3)** omissions : 5 pour 3 ; **4)** adjonctions : 4 pour 3 ; **5)** monnayages : 4 pour 3. À l'exception des variations par amalgame, on note donc une légère mais constante supériorité numérique en faveur de la pièce 32a. Toutefois, des écarts comme ceux révélés à titre d'exemple par la comparaison numérique des adjonctions et des monnayages ne

²³⁹Précisons qu'ici encore, nous ne reproduisons pas les tableaux récapitulatifs des variantes. Ceux-ci se trouvent, respectivement, en pages 228 et 229 pour la *session* de 2010, et en page 235 pour celle de 2011.

permettent pas en l'état de proposer un différentiel particulièrement efficace. L'utilisation faite des types de variantes permet-elle alors de faire cette distinction ? Il semble que non.

Prenons pour illustration les variations par adjonction. La comparaison des deux pièces révèle en effet une certaine proximité dans les intervalles empruntés, par exemple, pour la construction des notes doubles. On peut tout de même signaler la présence d'un intervalle de quarte juste dans le cours de la pièce 8a, qui ne se retrouve pas dans la version 32a. Mais ce constat ne suffit pas ici à trancher. Le traitement plus spécifique des notes doubles n'est pas plus éclairant, ainsi que le montre par exemple la comparaison des périodes couvertes, pour la pièce 8a, par la pulsation 7 en RAA'2 (l'enchaînement de deux notes doubles dont la première est précédée d'un *cut*), et pour la pièce 32a, de la pulsation 13 en RAA'2, où Michael O'Brien interagit avec la note double du modèle implicite en la déplaçant sur le degré immédiatement successif. Pour la pièce 32a, on peut mentionner ce type de traitement à deux reprises, lorsqu'en RAA'2, pulsation 8, la note double est interprétée à deux reprises dans le même motif. Une petite différence selon nous, qui ne permet aucune distinction particulière du point de vue plus global de l'énonciation.

Il en va de même pour les monnayages. La seule façon de distinguer les deux pièces sur un plan autre que numérique et le recours qu'elles font aux variations par monnayage, est d'évoquer la présence de trois types de variations dans la pièce 32a, contre deux seulement pour la version de 2011. Ce qui est peu, en particulier si l'on tient compte de la familiarité structurelle de la seule variante distinctive de la pièce 32a avec un des deux types observables dans la pièce na. Deux double-croches au lieu d'une croche peuvent en effet être dites relativement proches de ce que propose la pièce na, lorsqu'une double-croche est remplacée par deux triples. On retrouve en outre une même variation, dont nous avons déjà relevé la subtilité, au même endroit pour les deux pièces (même exposition AA'2, affectant les mêmes pulsations 14 et 15).

Il reste pour clore cette comparaison à mentionner que, pas plus que les amalgames, la confrontation des procédés de variation par omission ne permet de faire la différence. Comment alors interpréter ces résultats ? À ce stade, il apparaît que la différence entre les deux versions du Harp Tavern est moins contrastée en raison d'une certaine équivalence des paramètres situationnels clés. Les éléments musicaux retenus comme particulièrement distinctifs pour la pièce 32a, les variantes successives et croisées, sont peut être étroitement liés à la nécessité de performer pour des touristes qui, en tant que groupe cohérent, s'imposent comme public. Hors cela, les deux *sessions* ne sont pas particulièrement distinctes sur un plan

musical. Et c'est peut être ce qui explique leur supériorité sur la version du Castle en 2008, en même temps que leur relative ressemblance.

4.4.2. The Longford Collector

4.4.2.1. Castle pub 2008, pièce 24b vs Harp Tavern 2010, pièce 32b

(CD. Analyses, pl. 17 & 18)



Cette seconde pièce permet de renforcer les différences visibles entre la version du Harp Tavern en 2010, et celle du Castle Pub. La hausse globale est certes moins importante que dans le cas précédent. Mais les 30% d'augmentation du nombre de variantes – déjà suffisants – sont largement appuyés par l'observation comparée de l'ensemble des variations sur un plan typologique, ainsi que du point de vue de leur répartition. Les monnayages, par exemple, sont un bon exemple puisqu'en plus de l'augmentation de 250% de leur nombre, ils se distinguent par la diversité des types ainsi que par la valeur de leur dispersion au sein de la structure énonciative. À l'instar des monnayages, mais à une échelle inférieure, les amalgames sont plus nombreux (40%), plus variés ainsi que mieux répartis. On note également la présence d'omissions, absentes de la version du Castle Pub. Les adjonctions offrent un cas de stricte équivalence, numérique, mais également en valeur par type et répartition. Seule une baisse de 25% du nombre de commutations est à signaler, mais il est vu plus bas que celle-ci est contrebalancée par une distinction de la valeur par type en faveur de la pièce 32a, pourtant numériquement inférieure.

En pages suivantes, le schéma comparatif, les tableaux récapitulatifs des variantes pour chaque pièce, suivis des commentaires analytiques.

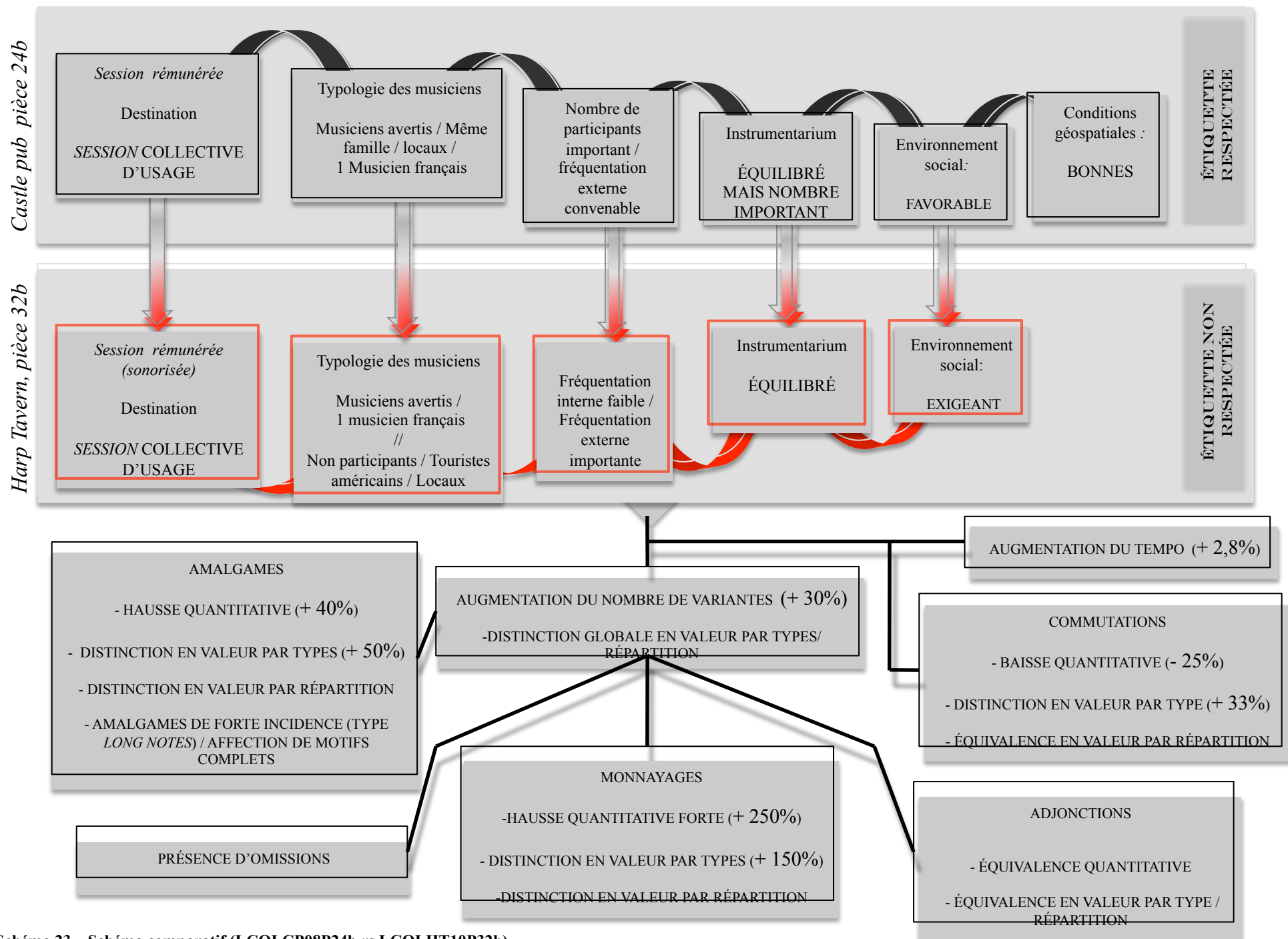


Schéma 23 – Schéma comparatif (LCOLCP08P24b vs LCOLHT10P32b)

Type de variation	Occurrences	Description
Commutation	12	<p>1: RAA'1, pulsation 6 (<i>si</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>2 et 3: RAA'1, pulsation 7 (<i>la-si</i> au lieu de <i>si-la</i>)</p> <p>4 et 5: RAA'1, pulsation 16 (<i>mi-ré</i> au lieu de <i>ré-mi</i>)</p> <p>6 à 8: RAA'2, pulsation 7 (<i>la-la-si</i> au lieu de <i>do#-si-la</i>)</p> <p>9 et 10: RBB'1, pulsations 15 et 16 (<i>la</i> au lieu de <i>si</i>, et <i>sol</i> au lieu de <i>si</i>)</p> <p>11 et 12: RBB'1, pulsation 16 (<i>ré-mi</i> au lieu de <i>mi-ré</i>)</p>
Amalgame	5	<p>1: RBB'1, pulsation 7 (<i>la</i> au lieu de <i>la-do#</i>)</p> <p>2: RAA'2, pulsation 13 (<i>sol</i> au lieu de <i>sol-sol</i>)</p> <p>3: RBB'1, pulsation 3 (<i>si</i> au lieu de <i>si-si</i>)</p> <p>4: RBB'1, pulsation 13 (<i>sol</i> au lieu de <i>sol-sol</i>)</p> <p>5: RBB'2, pulsation 4 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-ré</i>)</p>
Monnayage	2	<p>1: RBB'1, pulsation 1 (<i>sol-sol-sol</i> au lieu de <i>sol</i>)</p> <p>2: RBB'1, pulsation 15 et 16 (<i>la-sol</i> au lieu de <i>si</i>)</p>
Adjonction	1	1 : RBB'1, pulsation 15 (ajout d'unité)
Total	20	Pulsations affectées: 1 ; 3 ; 4 ; 6 ; 7 ; 13 ; 15 ; 16

Tableau 47 – Récapitulatif des variantes pour The Longford Collector (Castle pub 20/01/2008, pièce 24b)

Type de variation	Occurrences	Description
Commutation	9	<p>1: RAA'1, pulsation 10 (<i>do</i> au lieu de <i>do</i>#)</p> <p>2 et 3: RAA'1, pulsation 16 (<i>mi-ré</i> au lieu de <i>ré-mi</i>)</p> <p>4: AA'2, pulsation 7 (<i>si</i> au lieu de <i>la</i>)</p> <p>5: RAA'2, pulsation 2 (<i>do</i># au lieu de <i>do</i>)</p> <p>6: RAA'2, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu de <i>sol</i>)</p> <p>7 et 8: RBB'1, pulsation 16 (<i>ré-mi</i> au lieu de <i>mi-ré</i>)</p> <p>9: BB'2, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu de <i>sol</i>)</p>
Monnayage	7	<p>1: RAA'1, pulsation 7 (<i>la-do</i> au lieu de <i>la-do</i>)</p> <p>2: RAA'1, pulsation 13 (<i>sol-si</i> au lieu de <i>sol</i>)</p> <p>3: RAA'2, pulsation 2 (<i>si-do</i> au lieu de <i>si</i>)</p> <p>4: RAA'2, pulsation 6 (<i>si-do</i> triple-croches au lieu de <i>si</i> double-croche en AA'1 et d'une partie du <i>si</i> croche pointée de AA'2)</p> <p>5: RBB'1, pulsation 1 (<i>sol-sol-sol</i> au lieu de <i>sol</i>)</p> <p>6: BB'2, pulsation 13 (<i>sol-si</i> au lieu de <i>sol</i>)</p> <p>7: RBB'2, pulsation 5 (<i>sol-si</i> au lieu de <i>sol</i>)</p>

Tableau 48 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour *The Longford Collector* (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 32b)

Type de variation	Occurrences	Description
Amalgame	6	1: RAA'1, pulsation 2 (<i>si</i> au lieu de <i>si-do</i>) 2: RAA'1, pulsation 10 (<i>si</i> au lieu de <i>si-do</i>) 3: AA'2, pulsation 6 (<i>si</i> au lieu de <i>si-si-ré</i>) 4: AA'2, pulsation 7 (<i>la</i> croche pointée au lieu de <i>la-do-si</i> et de <i>la-do</i>) 5: RBB'1, pulsation 3 (<i>si</i> au lieu de <i>si-si</i>) 6: BB'2, pulsation 9 (utilisation <i>sol</i> croche au lieu de <i>sol-sol</i>)
Omission	3	1: RAA'1, pulsation 11 (suppression du <i>cut</i> placé avant la dernière unité <i>si</i>) 2: RBB'1, pulsation 11 (suppression du <i>cut</i> placé avant la dernière unité <i>si</i>) 3: RBB'2, pulsation 3 (suppression du <i>cut</i> placé avant la dernière unité <i>si</i>)
Adjonction	1	1: AA'2, pulsation 3 (<i>cut</i> de <i>do</i> sur <i>si</i>)
Total	23	Pulsations affectées: 1 ; 2 ; 3 ; 5 ; 6 ; 7 ; 9 ; 10 ; 11 ; 13 ; 16

Tableau 49 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour *The Longford Collector* (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 32b)

Si la différence entre ces deux pièces peut sembler moins marquée, cela est principalement dû à une correspondance plus prononcée du nombre de variations par commutation. La pièce 24b domine d'ailleurs quantitativement, quoique l'écart ne soit que de 12 pour 9. L'observation donne toutefois à constater un avantage de la pièce 32b sur le plan de la variété des intervalles affectés. D'une pièce à l'autre, les intervalles identiques sont : **1)** la seconde majeure descendante (par exemple pulsation 16 en RAA'1 pour la pièce 32b, et pour la version du Castle pub, RBB'1, pulsation 15) ; **2)** la seconde majeure ascendante (notamment,

pour la pièce 32b, AA'2, pulsation 7 et, pour la pièce 24b, RAA'1, pulsation 16) ; **3)** la tierce mineure descendante (par exemple RAA'2, pulsation 16 pour la pièce 32b, et RAA'1, pulsation 6 pour la pièce 24b). Les autres intervalles diffèrent en fonction de la version concernée. On note l'absence dans l'énoncé du Harp Tavern, de l'intervalle de tierce majeure descendante, présent à une reprise dans la pièce 24b (pulsation 16 en RBB'1). La pièce 32a propose quant à elle d'observer 3 variations qui ne se retrouvent pas dans la version concurrente : **1)** la tierce mineure ascendante (pulsation 6 en AA'2) ; **2)** la seconde mineure descendante (pulsation 10 en RAA'1) ; et **3)** la seconde mineure ascendante (RAA'2, pulsation 2). Et il convient de ne pas minimiser l'impact des variantes spécifiques à la pièce 32b, plus précisément des deux commutations de seconde mineure. Celles-ci mettent au jour la présence d'un jeu de va-et-vient entre une unité inflexive, la note *do#*, qui est soit empruntée à titre de degré de passage, comme c'est le cas de l'exposition du modèle implicite (pulsation 10), soit commutée afin de rester plus près du mode d'agencement des unités de l'échelle constitutive de ce *reel*. Il n'en reste pas moins nécessaire de souligner ici l'écart nettement moins important, au plan commutationnel, entre la seconde pièce du *set* dans ses versions du Castle Pub et du Harp Tavern (2010).

Ce constat change de bord dès que l'on s'intéresse à l'ensemble des autres modalités variationnelles. Les amalgames notamment, ainsi que les monnayages sont une bonne illustration de ce changement. Commençons par les monnayages qui sont au nombre de 7 dans pièce 32b, contre seulement 2 pour la version du Castle. La distinction révélée par l'écart dans le nombre d'occurrences est largement soutenue par une variété particulièrement élevée dans le cas de variations de la version du Harp Tavern. La comparaison des variantes donne ainsi 2 types pour la pièce 24b (trois double-croches comme subdivision d'une croche pointée – RBB'1, pulsation 1 – et deux double-croches comme subdivision d'une croche – RBB'1, pulsations 15 et 16), contre 5 types de variantes pour la pièce 32b. Les voici déclinés : **1)** remplacement d'une double-croche par deux triple-croches (par exemple RAA'2, pulsation 2 ; RAA'2, pulsation 6 ; RBB'2, pulsation) ; **2)** remplacement d'une croche pointée par trois triple-croches (RBB'1, pulsation 1) ; **3)** remplacement d'une croche par la cellule deux triple-croches et une double-croche (RAA'2, pulsation 2) ; **4)** remplacement d'une croche pointée par la cellule deux triple-croches et deux double-croches (RAA'2, pulsation 6) ; **5)** remplacement de la cellule double-croche pointée triple-croche par la cellule deux double-croches (pulsation 7 en RAA'1).

L'analyse des variations par amalgame est très significative de ce qui constitue la spécificité semble-t-il indéniable de l'ensemble des pièces interprétées lors de la *session* de

2010 au Harp Tavern. Celles-ci offrent non seulement des variantes généralement plus nombreuses ainsi que plus variées, mais sont également le lieu de séquences de variations successives affectant des motifs complets. Ce fut le cas des commutations dans le *reel* précédent, c'est ici celui des amalgames. La concentration d'amalgames immédiatement successifs est par ailleurs d'autant plus importante qu'elle permet de nuancer la proximité numérique des deux énoncés (7 contre 5 en faveur de la pièce 32b – 3 types contre 2). L'observation de la période couverte par les amalgames successifs révèle en effet l'altération substantielle de 2 motifs, soit ici 8 unités, sur un sous-segment de 2 pulsations, et pour une durée totale de 3 pulsations. C'est, à l'instar des commutations successives du *reel The Tarbolton*, un cas d'affection prolongée de motifs attenants qui à ce stade ne se rencontre que dans le cadre d'interprétations collectées dans le cadre de la *session* de 2010 au Harp Tavern²⁴⁰.

Quelques variantes de la catégorie des omissions, quoique moins distinctives que les monnayages et les amalgames, sont enfin à noter afin de mener cette comparaison à terme²⁴¹. Etant donné l'absence systématique d'omission dans la pièce 24b, il est possible de restreindre l'analyse à une simple mention des trois variations proposées par la pièce 32b, qui toutes procèdent par la suppression d'ornementation par *cuts* (pulsation 11, RAA'1 ; RBB'1, pulsation 11 ; pulsation 3 en RBB'2).

4.4.2.2. Harp Tavern 2010, pièce 32b vs Harp Tavern 2011, pièce 8b

(CD. Analyses, pl. 18 & 19)



Les résultats de la comparaison précédente permettent à nouveau de porter l'accent sur un différentiel prononcé entre les versions du Castle pub en 2008 et du Harp Tavern de 2010, pour le *reel The Longford Collector*. Il est donc intéressant de confirmer, ou inversement de ne pas maintenir l'écart également révélé par l'examen comparé d'une autre version disponible, celle de la *session* de 2011 au pub Harp Tavern. Le schéma comparatif ainsi que le tableau récapitulatif pour la version du 24/10/2011 sont en pages suivantes (le tableau de la pièce 32b est en pages 246 et 247).

²⁴⁰Ce qui va dans le sens du lien supposé entre ce type de variantes croisées et successives et la contrainte de "performance" induite par le public américain de la *session* de 2010.

²⁴¹Nous ne jugeons pas opportun de comparer les variations par adjonction, étant donné leur faible incidence sur l'énonciation globale. Notons à titre informatif leur stricte correspondance numérique (1/1), et précisons que les deux cas observables diffèrent quant à leurs qualités objectives, mais pas du point de vue de leur valeur respective.

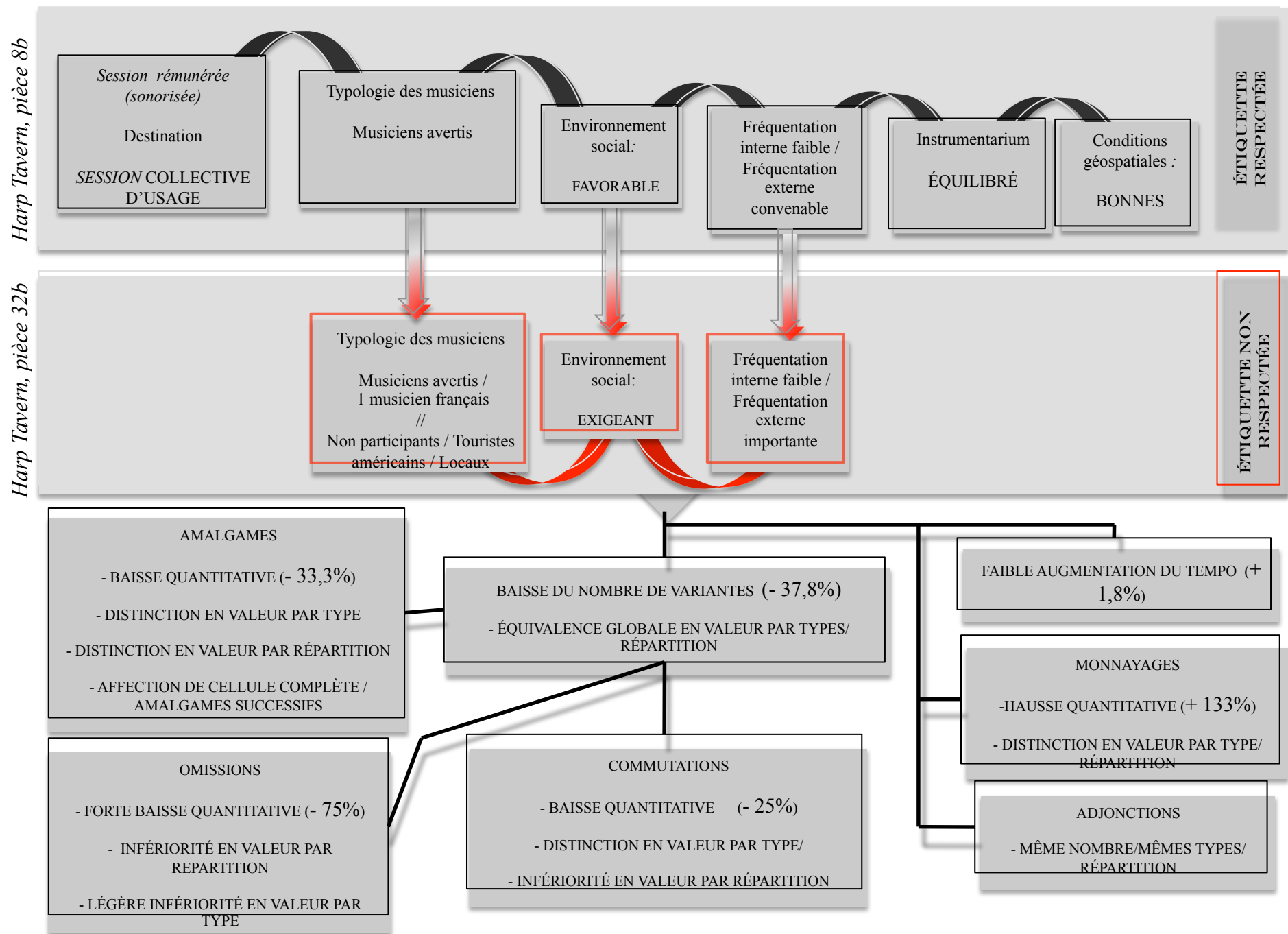


Schéma 24 – Schéma comparatif (LCOLHT10P32b vs LCOLHT11P8b)

Type de variation	Occurrences	Description
Commutation	12	<p>1: RAA'1, pulsation 6 (<i>si</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>2 à 4: RAA'1, pulsation 7 (<i>la-la-si</i> au lieu de <i>do-si-la</i>)</p> <p>5: RAA'2, pulsation 10 (<i>do#</i> au lieu de <i>do</i>)</p> <p>6: RAA'2, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu de <i>sol</i>)</p> <p>7 et 8: RAA'2, pulsation 16 (<i>mi-ré</i> au lieu de <i>ré-mi</i>)</p> <p>9: RBB'1, pulsation 4 (commutation supposée, <i>mi</i> au lieu de <i>do#</i>)</p> <p>10: BB'2, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu du <i>sol</i>)</p> <p>11 et 12: RBB'2, pulsation 16 (<i>ré-mi</i> au lieu de <i>mi-ré</i>)</p>
Omission	12	<p>1: RAA'1, pulsation 1 (suppression du <i>la</i> de AA'1)</p> <p>2: RAA'1, pulsation 6 (suppression du <i>si</i> de AA'1)</p> <p>3: AA'2, pulsation 4 (suppression du <i>si</i> de AA'1)</p> <p>4: AA'2, pulsation 5 (suppression du <i>la</i> de AA'1)</p> <p>5: AA'2, pulsation 6 (suppression du <i>si</i> de AA'1)</p> <p>6 et 7: AA'2, pulsation 10 (suppression des unités <i>do</i> et <i>fa#</i> du motif de AA'1)</p> <p>8 et 9: AA'2, pulsation 15 (suppression des unités <i>do</i> et <i>la</i> du motif de AA'1)</p> <p>10 et 11: RAA'2, pulsation 7 (suppression des unités <i>do</i> et <i>la</i> du motif de AA'1)</p> <p>12: RBB'1, pulsation 7 (suppression du <i>do</i>)</p>

Tableau 50 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour *The Longford Collector* (Harp Tavern, 24/10/2011, pièce 8b)

Type de variation	Occurrences	Description
Amalgame	9	<p>1: RAA'1, pulsation 2 (<i>si</i> croche au lieu de <i>si-do</i>#)</p> <p>2: RAA'1, pulsation 13 (<i>sol</i> au lieu de <i>sol-si</i>)</p> <p>3 et 4: AA'2, pulsation 3 (<i>si-si</i>, au lieu de <i>mi-si-si-si</i>)</p> <p>5: AA'2, pulsation 6 (<i>si</i> au lieu de <i>si-si</i>)</p> <p>6: RBB'1, pulsation 1 (<i>sol</i> au lieu de <i>sol-sol-sol</i>)</p> <p>7: RBB'1, pulsation 3 (<i>si</i> au lieu de <i>si-si</i>)</p> <p>8: BB'2, pulsation 1 (<i>sol</i> au lieu de <i>sol-sol</i>)</p> <p>9: RBB'2, pulsation 3 (<i>si</i> au lieu de <i>si-si</i>)</p>
Monnayage	3	<p>1: AA'2, pulsation 13 (<i>fa</i>#-<i>sol</i> au lieu de <i>fa</i>#)</p> <p>2: RAA'2, pulsation 3 (<i>si</i> croche utilisé comme amalgame en AA'2, remplacé par la double-croche <i>si</i>)</p> <p>3: RAA'2, pulsation 10 (<i>si-do</i> au lieu de <i>si</i>)</p>
Adjonction	3	<p>1 et 2: RAA'1, pulsation 4 (remplacement des quarts de soupir)</p> <p>3: RAA'1, pulsation 7 (<i>cut</i> de <i>ré</i> sur <i>la</i>)</p>
Total	39	Pulsations affectées:

Tableau 51 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour *The Longford Collector* (Harp Tavern, 24/10/2011, pièce 8b)

De prime abord, la lecture comparée du schéma et des tableaux précédents invite, sur un plan numérique, à noter l'écart important entre les deux versions. Or il faut bien dire que cet écart n'est pas, en tout cas pas à ce stade, là où nous l'attendons. La version de 2011 donne effectivement 39 variantes, contre 23 pour la pièce 32b. Mais cette variance est due en grande partie à la présence de 12 omissions, sans lesquelles l'écart entre les deux pièces pourrait être largement réduit, et la proximité plus grande. L'étude plus poussée de ces nombreuses omissions, qu'encore une fois, nous ne parvenons pas à expliquer, est toutefois moins incidente si l'on se place du point de vue des types de variantes, puisque l'ensemble des 12 occurrences se fonde sur une seule catégorie, la suppression d'unités motiviques prélevées au modèle de référence, ou à certains motifs utilisés dans d'autres expositions. Il n'en reste pas moins que ce cas, surprenant s'il en est, n'enlève en rien les faits : la pièce 8b comporte trois fois plus d'omissions que la pièce 32b.

D'un point de vue général, c'est-à-dire en tenant compte de l'ensemble des autres variantes, il faut également considérer un avantage beaucoup moins fort mais presque systématique pour la pièce 8b, sur le plan numérique. Ainsi donc des omissions (12 pour la pièce 8b, 3 pour la pièce 32a), des amalgames (9 pour la pièce 8b, 6 pour la pièce 32b), des commutations (12 pour la pièce 8b, 9 pour la pièce 32b), et des adjonctions (3 pour 1). Il s'agit bien entendu de vérifier par la suite la validité de l'écart en termes non plus de fréquence, mais de qualités objectives. La supériorité numérique est du côté de la pièce 32b pour ce qui est des monnayages. Appréhendons ces différences dans le détail, en commençant par les amalgames.

On peut s'y attendre, la supériorité numérique de la pièce 8b ne peut soutenir la comparaison qualitative des amalgames de 32b, en raison notamment des variations hautement efficaces des pulsations 6 et 7 en AA'2, qui prolongent la retenue préalablement imposée par la cellule croche pointée double-croche de la pulsation 4. C'est d'ailleurs le point de comparaison le plus fort, en tout cas si l'on tient compte des autres types de variation par amalgames qui se retrouvent d'une pièce à l'autre de façon plutôt identique. On trouve par exemple dans chaque version l'amalgamation de deux double-croches donnant lieu à une croche, immédiatement sous la pulsation, ou en dehors de la pulsation (par exemple, pour les variantes immédiatement sous la pulsation, RAA'1, pulsation 2 pour la pièce 8b, et pour la pièce 32b, RAA'1 pulsation 2 également). Autre exemple, repérable dans les deux cas, le remplacement de trois triple-croches par une croche pointée (par exemple, pour la pièce 32b, pulsation 6 en RAA'2, et pour la pièce 8b, RBB'1, pulsation 1). On retrouve enfin un dernier type commun aux deux pièces, la substitution d'une double-croche à deux triple-croches (RAA'1, pulsation 10 pour la pièce 32b, et RAA'1, pulsation 13 pour la pièce 8b).

Cette supériorité de la pièce 32b du point de vue des variations par amalgames est-elle un cas unique, ou peut-on trouver d'autres rapports du même ordre, indépendamment rappelons-le du constat d'infériorité numérique qui dans la majorité des catégories joue contre la version de 2010 ? Pas exactement. Prenons le cas concerné, celui des commutations. La confrontation des deux versions est en effet très rapidement focalisée sur l'apparition, pour la pièce 8b, d'une pulsation soumise à une commutation par degrés successifs, dont on constate parallèlement l'absence dans le cadre de la pièce 32b. Le motif affecté est celui de la pulsation 7, en RAA'1. Dans un sens, il est donc légitime de souligner la valeur non négligeable des commutations procédant sous cette pulsation, comparée aux variations du même ordre dans la pièce 32a. Mais en comparant ce qui se passe sous la même pulsation, on retrouve une altération d'ensemble beaucoup plus efficiente dans la version du Castle, bien que seulement deux commutations soient observables, due aux amalgames successifs dont il est fait mention plus haut. Ce que nous proposons de dire ici est que l'impact des amalgames, en plus de ne pas permettre en soi un travail aussi riche sur les degrés qui, parce qu'ils sont immobilisés à des fins rythmiques et accentuelles, ne peuvent simplement pas être commutés, est plus fort que celui des seules commutations proposées par la version 8b. Il faut donc se tourner du côté des autres commutations, et observer les distinctions pouvant être faites sur le plan de la variété des intervalles concernés par le processus. Ce faisant, la pièce 32b couvre la distance perdue au profit du nombre, en révélant une plus grande variété dans les rapports intervalliques. Prenons, pour comparer, les intervalles affectés par les commutations de la pièce 8b : **1)** la seconde mineure ascendante (RAA'2, pulsation 10 – inflexion) ; **2)** la seconde majeure descendante (RAA'1, pulsation 7 ; RAA'2, pulsation 16 ; RBB'1, pulsation 16) ; **3)** la seconde majeure ascendante (pulsation 7, RAA'1 ; pulsation 16, RAA'2 ; pulsation 16, RBB'1) ; **4)** la tierce mineure descendante (RAA'1, pulsation 6, pulsation RAA'1, pulsation 7 ; RBB'1, pulsation 16 ; BB'2, pulsation 16). La pièce 32a recourt à 6 types d'intervalles, soit deux intervalles supplémentaires (pour plus de détail, cf. supra) : **1)** la seconde mineure descendante (pulsation 10 en RAA'1) ; **2)** la seconde mineure ascendante (RAA'2, pulsation 2) ; **3)** la seconde majeure descendante ; **4)** la seconde majeure ascendante ; **5)** la tierce mineure descendante ; **6)** la tierce mineure ascendante (pulsation 6 en AA'2).

Une telle différence n'est bien entendu pas suffisante pour juger la pièce 32b comme très largement supérieure, du point de vue des commutations, à la pièce 8b. Et l'on constate, à l'instar de la comparaison du premier *reel* de ce *set*, que la ressemblance est plus facilement observable entre les versions du Harp Tavern qu'entre celles-ci et la version du Castle pub. Ce

n'est toutefois pas le cas des variations par monnayage, qui en l'état, sont nettement plus nombreuses, en même temps que plus riches, dans la pièce 32b.

Dans un premier temps, la différence numérique est en effet un paramètre, puisque le nombre de variante est de 7 contre 3 – un peu plus du double. Et la variété typologique est ici en symbiose avec la fréquence, dans le sens où 5 variations sur les 7 sont différentes. Les variations de cette catégorie ayant été déjà décrites pour la pièce 32b dans sa confrontation avec la version du Castle pub, il semble possible de ne produire ici à titre comparatif que les deux types empruntés pour les trois variations de la pièce 8b : **1)** deux double-croches comme monnayage d'une double-croche (RAA'2, pulsation 10 et AA'2 pulsation 13 ; **2)** deux double-croches au lieu d'une croche (RAA'2, pulsation 3).

À ce stade, les différences moindres entre les deux versions conduisent à réfléchir à des paramètres spécifiques à la *session* du Harp Tavern. L'instrumentarium à chaque fois équilibré compte, les conditions géospatiales favorables comptent, la typologie très stable des participants (ce sont toujours les 3 mêmes musiciens) compte également. Mais nous penchons de plus en plus vers la mise en lumière de l'influence de la présence d'une sonorisation, qui d'une certaine façon crée un lien plus ténu entre les musiciens et le reste de l'environnement. C'est peut être une des raisons pour lesquelles, sur un plan plus général, les pièces interprétées dans le cadre des *sessions* du Harp Tavern sont la plupart du temps numériquement et qualitativement supérieures aux autres *sessions*.

4.4.2.3. Castle pub pièce 24b vs Harp Tavern 2011, pièce 8b

(CD. Analyses, pl. 17 & 19)



À l'aune de la comparaison précédente, on peut attendre de cette nouvelle confrontation un certain nombre de différences. Le schéma comparatif (en page suivante) montre à cet effet une augmentation globale du nombre de variante de 85%, lorsque l'on passe de la pièce 24b à la version du Harp Tavern. Ce qui permet de constater parallèlement la supériorité quantitativement et qualitativement apparente des énoncés appartenant aux *sessions* de cet établissement. Même en ne tenant pas entièrement compte des variantes par omissions, dont on a déjà dit que le grand nombre nous surprenait dans ce cas précis, les écarts entre les autres modes d'interprétation sont généralement numériques, mais également et surtout qualitatifs. Il faut cependant noter les cas des commutations et des adjonctions, qui sont équivalents sur les deux plans qualitatif et quantitatif.

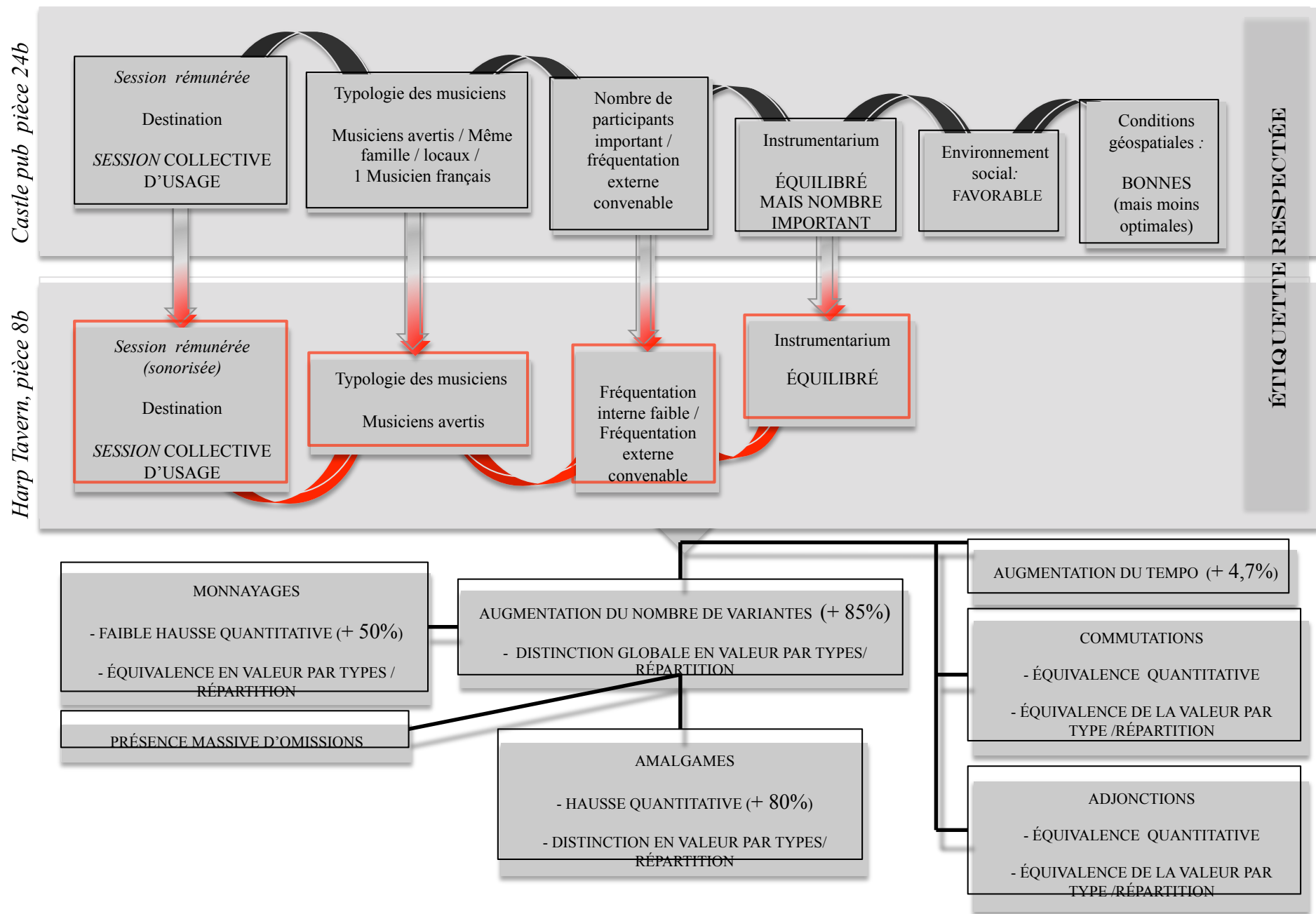


Schéma 25 – Schéma comparatif (LCOLCP08P24b vs LCOLHT11P8b)

Sur le plan du nombre d'occurrences, la lecture des tableaux récapitulatifs (pages 251 et 252 pour la pièce 8b et 245 pour la version du Castle pub) révèle donc une correspondance pour les commutations (12/12), un écart de 4 amalgames supplémentaires en faveur de la pièce 8b (9 pour 5), 3 monnayages pour 2, en faveur de la pièce 8b toujours, et une adjonction, catégorie absente de la version du Castle pub.

Plutôt que de reproduire l'ensemble des descriptions issues des analyses précédentes, il semble préférable de simplement illustrer la supériorité numérique et qualitative des variantes de la pièce 8b en évoquant les amalgames ainsi que les monnayages. Mais il convient avant cela de se tourner brièvement du côté des commutations, afin de souligner une moindre distinction possible entre les types de variantes recourus. On trouve en effet un même usage de degrés commutationnels successifs, traitant en outre un même motif, ce de la même façon quoique dans deux expositions différentes (RAA'1, pulsation 7 pour 8b et RAA'2, pulsation 7 pour 24b). De ce point de vue donc, il ne semble pas possible de distinguer la version du Castle et la version du Harp Tavern 2011 de la même façon que les versions du Castle et du Harp Tavern de 2010.

Revenons aux amalgames et aux monnayages. C'est principalement à travers ces deux classes de variantes que la nuance peut être en effet faite entre les pièces 8b et 24b. Les amalgames sont par exemple à la fois plus nombreux, ainsi que plus variés pour la version 8b, où l'on observe 3 types (une croche à la place de deux double-croches, une croche pointée à la place de trois triple-croches, et une double-croche à la place de deux triple-croches), contre un seul pour la pièce 24b (une croche au lieu de deux double-croches). Moins représentatifs, les monnayages sont légèrement plus nombreux dans le cadre de la pièce 8b, la variété identique d'une pièce à l'autre (trois triple-croches pour une croche pointée, ainsi que deux double-croches pour une croche dans le cas de la version du Castle, et deux triple-croches pour une double-croche, ainsi que deux double-croches pour une croche dans le cadre de la version du Harp Tavern).

Avant de passer aux comparaisons du dernier *reel* du *set The Tarbolton*, il convient de souligner les quelques nuances qui viennent d'être découvertes par le biais des analyses comparées des *reels The Tarbolton* et *The Longford Collector*. D'un bout à l'autre des examens s'est clairement constituée une certaine possibilité de hiérarchisation des trois versions, laquelle révèle une plus forte propension de la pièce 32 à se différencier des autres interprétations. Mais il apparaît en même temps que la distinction n'est pas toujours aussi évidente, qu'il s'agisse du nombre de variantes, ou encore de la valeur attribuable à leurs propriétés objectives respectives. Il en est ainsi des deux dernières versions comparées de *The*

Longford Collector, qui montrent que les faits ne se rejoignent pas identiquement d'une pièce à l'autre. Les différences mises au jour sont toutefois en mesure de conférer un certain avantage à la pièce 8b, par comparaison à la pièce 24b. Mais le différentiel n'est pas, dans ce cas précis, du plus grand contraste. Il est donc important de nous intéresser à l'étude comparée des trois dernières versions du *reel The Sailor's Bonnet*.

4.4.3. The Sailor's Bonnet

La question n'est plus de savoir si des différences d'interprétations sont observables en fonction des trois situations de *session*. Les examens précédents ont largement contribué à solidifier cette hypothèse. Ce qui est en revanche intéressant à voir à présent concerne l'orientation d'une tendance à la différenciation pour chacune des pièces. Ce que la *session* du Harp Tavern de 2010 montre, c'est par exemple une relative stabilité de la supériorité tant numérique que qualitative de ses variantes. Mais cela n'est pas exclusivement dû, on l'a vu, au contraste révélé à titre d'illustration par la *session* très différente du Castle pub en 2008. D'autres traits distinctifs sont apparus lors de la confrontation des deux versions du Harp Tavern. Une tendance donc, à une certaine relativité des variantes, dans le sens du plus vers le moins, du mieux vers le moins bien, qui ne se retrouve pas par exemple de la même façon si l'on se place du côté des versions du Castle Pub 2008 et du Harp Tavern 2011. Nous ne découvrons donc aucune règle, mais bien des états de faits liés à des contingences. Si ces états peuvent être partiellement prévus, ils n'en demeurent pas moins tributaires de certains paramètres dont les effets sont à chaque fois spécifiques. L'examen des trois prochaines pièces n'échappe pas à ce constat. Il confirme en revanche la tendance déjà dessinée.

4.4.3.1. Castle pub 2008, pièce 24c vs Harp Tavern 2010, pièce 32c

(CD. Analyses, pl. 20 & 21)



L'intermédiaire du schéma comparatif de la page suivante permet de valider une large tendance à la supériorité numérique de la pièce 32c, comparée à la version du Castle Pub. Les monnayages montrent par exemple une hausse de 500% du nombre de variantes, soutenue par une distinction nette de la valeur par type et répartition. Il en va ainsi, quoique d'une façon moins appuyée, des omissions (+57%). Les amalgames donnent une hausse moins importante (+16,6%), et se révèlent équivalents quant à la variété des types ainsi que du point de vue de leur répartition. Une baisse quantitative enfin est à noter du côté des commutations (-37,5%). Une équivalence stricte de celui des adjonctions.

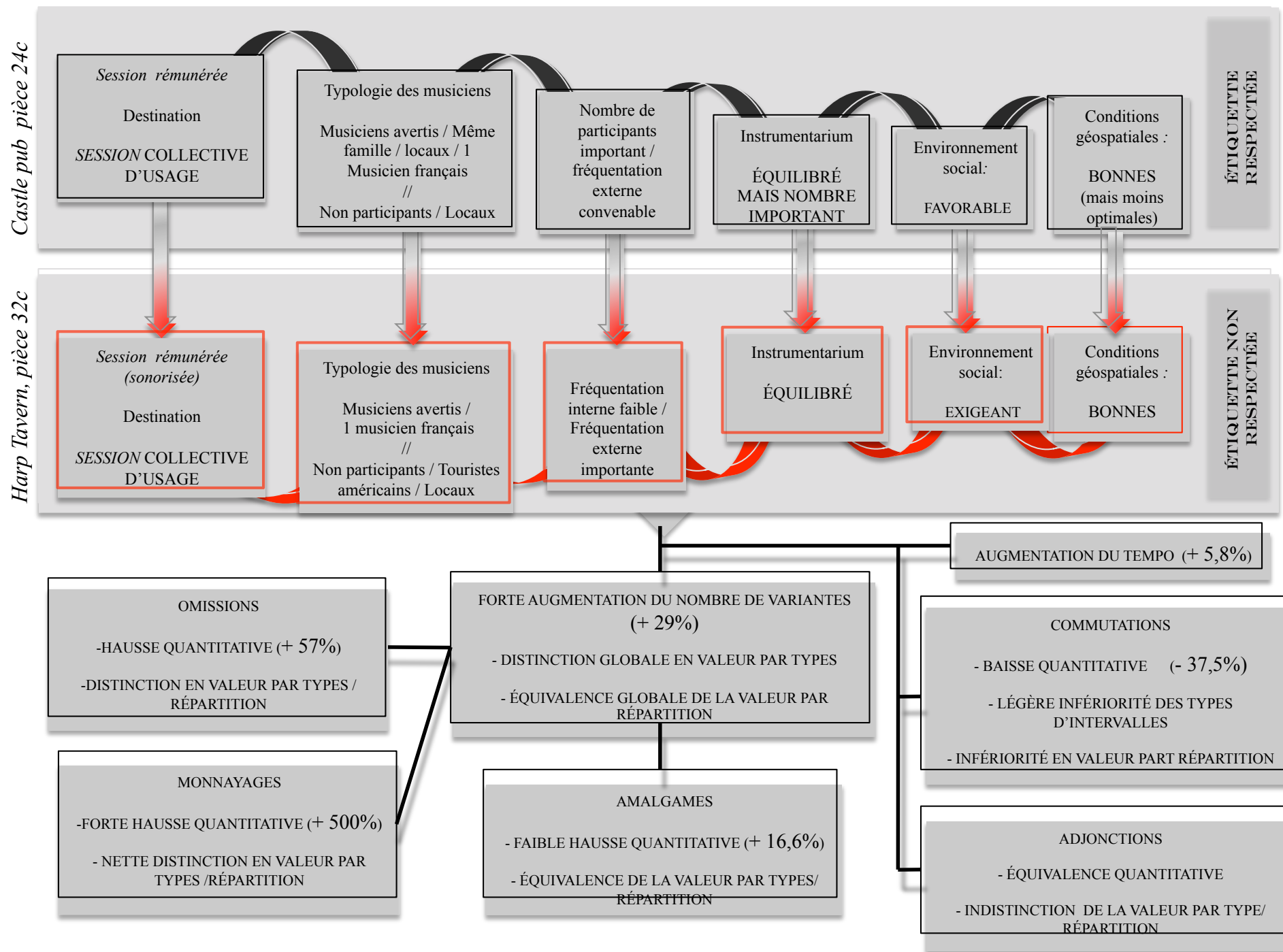


Schéma 26 – Schéma comparatif (SBCP08P24c vs SBHT10P32c)

Type de variation	Occurrences	Description
Commutations	8	<p>1: AA'2, pulsation 1 (<i>ré</i> au lieu de <i>la</i>)</p> <p>2: AA'2, pulsation 6 (<i>ré</i> au lieu de <i>fa</i>#)</p> <p>3 et 4: AA'2, pulsation 10 (<i>mi-fa</i># au lieu de <i>fa</i>#-<i>mi</i>)</p> <p>5: RBB'1, pulsation 5 (<i>si</i> au lieu de <i>fa</i>#)</p> <p>6: RBB'1, pulsation 16 (<i>si</i> au lieu de <i>mi</i>)</p> <p>7 et 8: RBB'2, pulsation 16 (<i>fa</i># au lieu de <i>la</i> ; <i>mi</i> au lieu de <i>ré</i>)</p>
Omissions	7	<p>1: RBB'2, pulsation 12 (suppression du <i>si</i> de BB'1)</p> <p>2: RBB'2, pulsation 13 (suppression du <i>la</i> de BB'1)</p> <p>3: RBB'2, pulsation 14 (suppression du <i>mi</i> de BB'1)</p> <p>4 et 5: RBB'2, pulsation 15 (suppression de la seconde unité <i>si</i> ainsi que du dernier degré <i>fa</i>#)</p> <p>6 et 7: RBB'2, pulsation 16 (suppression de la seconde unité <i>ré</i> ainsi que du dernier degré <i>mi</i>)</p>
Amalgames	6	<p>1: AA'2, pulsation 4 (<i>si</i> au lieu de <i>si-si</i>)</p> <p>2: AA'2, pulsation 8 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-ré</i>)</p> <p>3: RBB'1, pulsation 8 (<i>mi</i> au lieu de <i>mi-mi</i>)</p> <p>4: RBB'2, pulsations 5 et 6 (<i>si</i> croche, comme liaison des double-croches <i>si-si</i>)</p> <p>5: RBB'2, pulsation 13 <i>la</i> au lieu de <i>la - fa</i>#</p> <p>6: RBB'2, pulsation 14 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-fa</i>#-<i>fa</i>#)</p>

Tableau 52 – Récapitulatif des variantes 1/2 pour *The Sailor's Bonnet* (Castle pub, 20/01/2008, pièce 24c)

Monnayage	1	1: AA'2, pulsation 5 (<i>la-la</i> au lieu de <i>la</i>)
adjonction	2	1: AA'2, pulsation 7 (<i>cut</i> de <i>si</i> sur <i>la</i>) 2 : AA'2, pulsation 16 (remplacement du silence par un <i>mi</i>)
Total	24	Pulsations affectées: 1 ; 2 ; 4 ; 5 ; 6 ; 7 ; 8 ; 10 ; 12 ; 13 ; 14 ; 15 ; 16

Tableau 53 – Récapitulatif des variantes 2/2 pour *The Sailor's Bonnet* (Castle pub, 20/01/2008, pièce 24c)

Type de variation	Occurrences	Description
Omissions	11	1: AA'2, pulsation 5 (suppression du <i>la</i> de AA'1) 2: RBB'1, pulsation 15 (suppression du <i>ré</i> de BB'1) 3: RBB'2, pulsation 6 (suppression du <i>si</i> de BB'1) 4: RBB'2, pulsation 12 (suppression du <i>si</i> de BB'1) 5: RBB'2, pulsation 13 (suppression du <i>la</i> de BB'1) 6: RBB'2, pulsation 14 (suppression du <i>mi</i> de BB'1) 7 à 9: RBB'2, pulsation 15 (suppression de la cellule <i>si-la-fa#</i> de BB'1) 10: RBB'2, pulsation 16 (suppression du <i>ré</i> de BB'1) 11: RBB'2, pulsation 16 (suppression du <i>mi</i> de BB'1)
Amalgames	7	1: AA'2, pulsation 2 (<i>fa#</i> au lieu de <i>fa#-fa#</i>) 2: AA'2, pulsation 4 (<i>si</i> au lieu de <i>si-si</i>) 3: AA'2, pulsation 8 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-ré</i>) 4: RBB'1, pulsations 5 et 6 (amalgame de liaison) 5: RBB'1, pulsation 13 (<i>la</i> au lieu de <i>la-ré</i>) 6: RBB'2, pulsation 13 (<i>la</i> au lieu de <i>la-ré-fa#</i>) 7: RBB'2, pulsation 14 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-ré-fa#</i>)
Commutations	5	1: AA'2, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>fa#</i>) 2: RBB'1, pulsation 5 (<i>si</i> au lieu de <i>fa#</i>) 3: RBB'1, pulsation 16 (<i>si</i> au lieu de <i>mi</i>) 4 et 5: RBB'2, pulsation 16 (<i>fa#</i> au lieu de <i>la</i> et <i>mi</i> au lieu de <i>ré</i>)

Tableau 54 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour *The Sailor's Bonnet* (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 32c)

Type de variation	Occurrences	Description
Monnayage	6	<p>1: AA'2, pulsation 5 (la note double ajoutée au <i>la</i> croche de la de AA'1 fait office de monnayage)</p> <p>2: AA'2, pulsation 13 (la note double ajoutée au <i>la</i> croche de AA'1 fait office de monnayage)</p> <p>3: AA'2, pulsation 16 (<i>ré-ré</i> au lieu de <i>fa</i>#)</p> <p>4: BB'2, pulsation 5 (<i>fa</i>#-<i>si</i> au lieu de <i>fa</i>#)</p> <p>5: BB'2, pulsation 16 (<i>ré-ré</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>6: RBB'2, pulsation 16 (quart de soupir - <i>mi</i> double, au lieu de <i>ré</i> croche)</p>
Adjonction	2	<p>1: AA'2, pulsation 5 (adjonction d'un <i>ré</i> au <i>la</i> croche de AA'1)</p> <p>2: AA'2, pulsation 13 (adjonction d'un <i>ré</i> au <i>la</i> croche de AA'1)</p>
Total	31	Pulsations affectées : 2 ; 4 ; 5 ; 6 ; 8 ; 12 ; 13 ; 14 ; 15 ; 16

Tableau 55 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour *The Sailor's Bonnet* (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 32c)

Prenons, à nouveau, les rapports numériques que nous détaillons ensuite. Les tableaux récapitulatifs situés ci-dessus et en pages précédentes permettent d'observer un total de 31 variantes pour la pièce 32c, contre 24 pour la version du Castle. La valorisation des qualités objectives des variantes est en outre généralement favorable à la pièce 32c, quoique pour ce dernier *reel*, la distinction soit moins claire dans certains cas, en particulier celui des commutations. D'ailleurs, pour la pièce 24c, les intervalles commutationnels, plus nombreux, sont de 5 types : **1)** la seconde majeure descendante (AA'2, pulsation 10) ; **2)** la seconde majeure ascendante (AA'2, pulsation 10 et RBB'2, pulsation 10) ; **3)** la tierce mineure descendante (AA'2, pulsation 6 ; RBB'2, pulsation 16) ; **4)** la quarte juste ascendante (RBB'1,

pulsation 6) ; **5**) la quinte juste descendante (AA'2, pulsation 1 et RBB'1, pulsation 5). Dans le cas de la pièce 32c, 4 variétés de rapports intervalliques s'observent, ce qui, sur 5 occurrences, renseigne une certaine subtilité. Mais cela ne suffit bien entendu aucunement à définir les commutations empruntées comme plus ou moins valables que celles de la pièce 24c. Tout juste peut-être de tenir la comparaison. Les intervalles sont les suivants : **1**) seconde majeure ascendante (RBB'2, pulsation 16)²⁴² ; **2**) tierce mineure descendante (AA'2, pulsation 16 et RBB'2, pulsation 16) ; **3**) quarte juste descendante (RBB'1, pulsation 16) et **4**) quarte juste ascendantes (RBB'1, pulsation 15).

Une seconde catégorie de variation, ne permettant aucune distinction particulière, doit être évoquée ici brièvement, l'adjonction. On en compte en effet deux dans chaque pièce. Leurs propriétés respectives ne servent pas très utilement notre cause, aussi suffit-il de les détailler à titre informatif : **1**) pour la pièce 24c, des variantes par adjonction d'unité comme remplacement d'un silence (AA'2, pulsation 16), et un *cut* en AA'2, pulsation 7 ; **2**) pour la version du Harp Tavern, deux variantes appartenant au même type, la note double (AA'2, pulsation 5 et AA'2, pulsation 13). Les amalgames pouvant être considérés de façon analogue, il est possible de produire le même type d'inventorisation raccourcie. Les deux variétés sont en outre presque identiques dans les deux versions : **1**) une croche au lieu de deux double-croches, située en dehors de la pulsation (pour la pièce 24c, par exemple, AA'2, pulsation 4, et pour la pièce 32c, AA'2, pulsation 2) ; **2**) une croche pointée au lieu de la cellule croche/double-croche, dans la pièce 24c (pulsation 13, par exemple, en RBB'2) et, pour la pièce 32c, une croche pointée au lieu de trois double-croches (RBB'2, pulsation 13).

Les omissions offrent une première validation de la tendance de la version du Harp Tavern de 2010 à une certaine supériorité en termes de procédure variationnelle du point de vue du placement des variantes au sein de l'énonciation. Celle-ci, moins forte on le verra que dans le cadre des monnayages, s'explique en grande partie par l'utilisation faite d'omissions au niveau de pulsations qui ne se situent pas dans le secteur cadentiel à finalité conclusive, soit autre part que sous les pulsations 12 à 16. Et cet argument ne peut être selon nous déprécié. Dans le cadre de la dernière exposition de l'ultime pièce d'un *set*, il apparaît évident que les besoins de casser la structure cyclique inhérente à ce type de répertoire possèdent une incidence si forte, qu'il pourrait presque paraître inutile de tenir à leur égard compte de propriétés

²⁴²On note dans certains cas la correspondance de commutations qui, d'une pièce à l'autre, sont identiques en elles-mêmes, et placées en un même point de l'énonciation (par exemple les seconde majeures de RBB'2, pulsation 16). D'autres cas sont observables à travers la musique de Michael O'Brien, et participent largement d'un socle d'habitudes stylistiques propres à ce musicien, en particulier dans ce cadre de formules cadentielles à finalité conclusive).

environnementales²⁴³. La fin venant, il est évident que des omissions sont à prévoir. En tout cas chez Michael O'Brien. En observant d'ailleurs les deux secteurs, les résultats sont probants puisque dans les deux versions, la construction de la cadence est à peu de choses près la même. Toutes les omissions sont, pour la pièce 24c, en RBB'2, et occupent les pulsations 13 à 16. Il est donc possible de démarquer la version du Harp Tavern de 2010 en signalant la présence des variantes "hors zone" suivantes: **1)** AA'2, pulsation 5 (suppression du *la* de AA'1) ; **2)** RBB'1, pulsation 15 (suppression du *ré* de BB'1) et **3)** RBB'2, pulsation 6 (suppression du *si* de BB'1). Précisons également que la pièce 32c présente deux types de variation par omission, la suppression de degré constitutif d'un motif donné, et la suppression de degrés appartenant à une note double. La version du Castle n'en offre qu'un.

Les monnayages, nous le disions, sont pour la pièce 32c le moyen le plus efficace de se départir d'une ressemblance plus grande dans le cas des deux versions de *The Sailor's Bonnet*, que dans celui des autres *reels* du *set*. En premier lieu, l'écart numérique de 6 occurrences pour une seule est important. En second lieu, la variété des types de monnayages observables est intéressante dans le sens où, à l'instar des commutations, on compte 4 types pour 6 occurrences, ce qui dénote par les faits une intention de variation certaine – moins de variantes du même type faisant plus de variance : **1)** deux double-croches pour une croche (AA'2, pulsation 16 et BB'2, pulsation 16) ; **2)** deux triple-croches pour une double-croche (BB'2, pulsation 5) ; **3)** un quart de soupir suivi d'une double-croche pour une croche (RBB'2, pulsation 16) ; **4)** ajout de note double sur la seconde moitié d'une croche, au lieu de croche (AA'2, pulsations 5 et 13). Pour la pièce 24c, signalons simplement la seule modalité de monnayage, en AA'2, pulsation 5 (deux double-croches au lieu d'une croche).

4.4.3.2. Harp Tavern 2010, pièce 32c vs Harp Tavern 2011, pièce 8c

(CD. Analyses, pl. 21 & 22)

Le schéma comparatif de la page 266 révèle que l'écart numérique entre cette version de 2011 et la pièce 32c est nettement moins important que celui partagé par la pièce 32c et la pièce 24c. L'augmentation totale du nombre de variantes est en effet de 6,9%, ce qui constitue la plus faible augmentation du point de vue des résultats comparatistes de ces deux *sessions*. Cette tendance à l'équivalence numérique est en outre confortée par une relative indistinction globale en termes de valeur par type et/ou répartition. Seuls en effet les monnayages

²⁴³Si ce n'est que l'environnement peut affecter certaines cadences à finalité conclusive (*cf.* notamment Devanney's Goat, CP2007, pièce 1).



permettent d'accorder une différence appuyée. Numérique d'abord (+200%), ainsi que qualitative. Les adjonctions donnent une très légère distinction de la valeur par type, que nous jugeons peu significative. Les amalgames sont en tout points équivalents. On note enfin une baisse pour les commutations (-16,6%), ainsi qu'une baisse des omissions (-8,3%). En dépit de cela, des équivalences se maintiennent globalement pour les variantes en sous nombre.

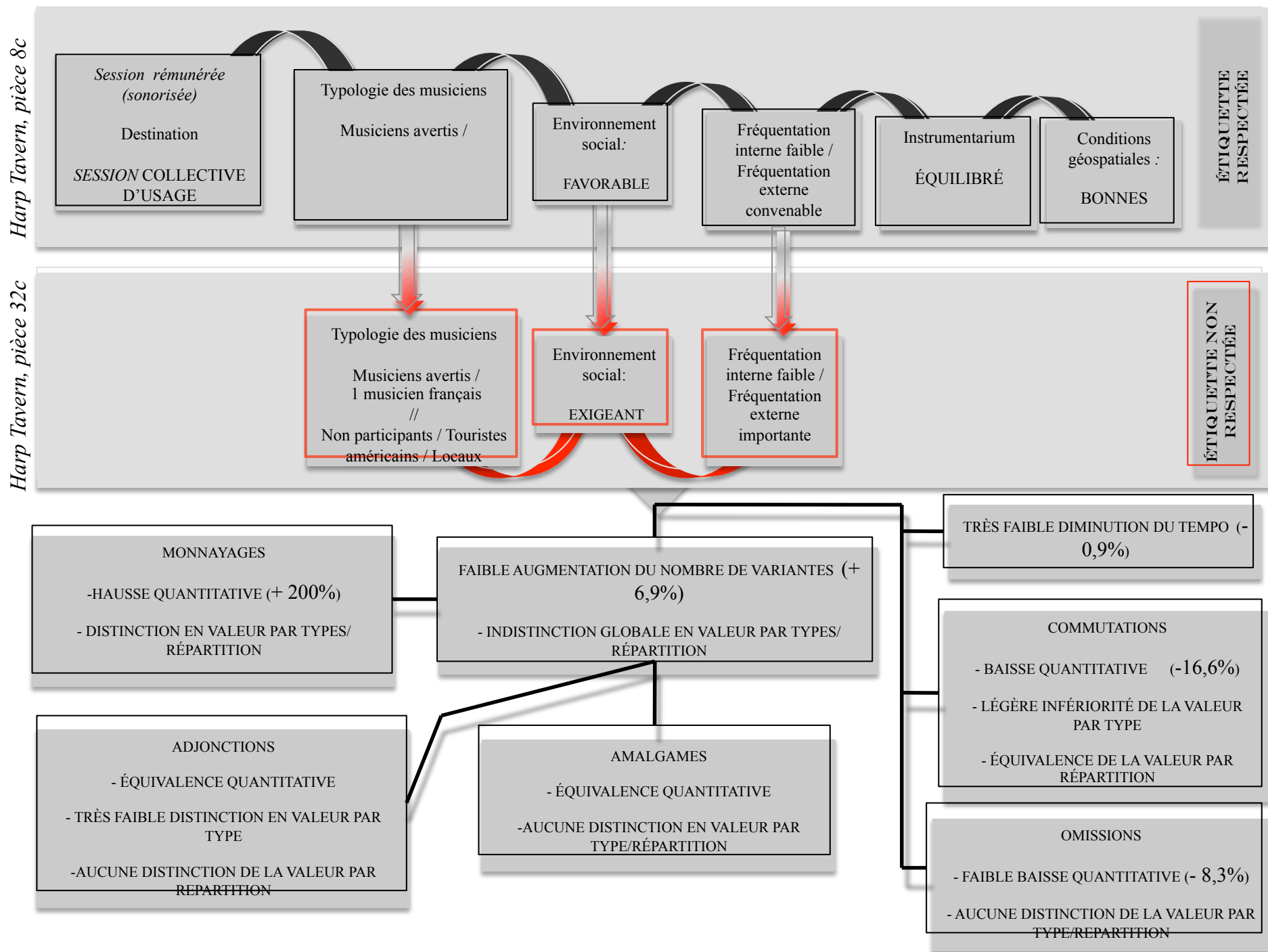


Schéma 27 – Schéma comparatif (SBHT10P32c vs SBHT11P8c)

Type de variation	Occurrences	Description
Omission	12	1: RBB'1, pulsation 12 (suppression du <i>si</i>) 2: RBB'1, pulsation 15 (suppression du <i>ré</i>) 3: RBB'2, pulsation 6 (suppression du <i>la</i>) 4: RBB'2, pulsation 11 (suppression du <i>fa</i> #) 5 et 6: RBB'2, pulsation 12 (suppression des unités 1 et 4 du motif) 7: RBB'2, pulsation 13 (suppression du <i>si</i>) 8 à 10: RBB'2, pulsation 15 (suppression de la cellule <i>si-la-fa</i> #) 11 et 12: RBB'2, pulsation 16 (suppression des unités 2 et 3 du motif)
Amalgame	7	1: AA'2, pulsation 2 (<i>fa</i> # au lieu de <i>fa</i> #- <i>fa</i> #) 2: AA'2, pulsation 4 (<i>si</i> au lieu de <i>si-si</i>) 3: AA'2, pulsation 8 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-ré</i>) 4: AA'2, pulsation 10 (<i>fa</i> # au lieu de <i>fa</i> #- <i>fa</i> #) 5: RBB'1, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-ré</i>) 6: RBB'2, pulsation 13, <i>la</i> au lieu de <i>la-fa</i> #) 7: RBB'2, pulsation 14 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-fa</i> #)
Commutation	6	1: AA'2, pulsation 1 (<i>ré</i> au lieu de <i>la</i>) 2: RBB'1, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu de <i>si</i>) 3: BB'2, pulsation 5 (<i>fa</i> # au lieu de <i>si</i>) 4: RBB'2, pulsation 5 (<i>si</i> au lieu de <i>fa</i> # et du <i>si</i> à l'octave supérieure) 5 et 6: RBB'2, pulsation 16 (<i>la</i> et <i>ré</i> deviennent <i>fa</i> # et <i>mi</i>)
Adjonction	4	1: AA'2, pulsation 2 (<i>mi</i> au lieu de silence) 2 à 4: pulsation 5 (remplacement du silence du modèle en RBB'1, BB'2, RBB'2)
Monnayage	2	1: AA'2, pulsation 16 (<i>ré-ré</i> au lieu de <i>ré</i>) 2: BB'2, pulsation 8 (<i>mi-mi</i> au lieu de <i>mi</i>)
Total	31	Pulsations affectées : 1 ; 2 ; 4 ; 5 ; 6 ; 8 ; 11 ; 12 ; 13 ; 14 ; 15 ; 16

Tableau 56 – Récapitulatif des variantes pour *The Sailor's Bonnet* (Harp Tavern, 24/10/2011, pièce 8c)

Le tableau récapitulatif ci-dessus confirme une constante relative à l'utilisation de variations par omission dans le cadre de la *session* de 2011, pour les pièces de ce *set* au moins. Commençons donc par cette catégorie en comparant les types ainsi que la fréquence des variantes. Une rapide lecture des tableaux montre la proximité des variations, tant d'un point de vue numérique que d'un point de vue qualitatif. Sur le plan numérique, on compte en effet 11 variantes pour la version du Harp Tavern de 2010 (tableau en pages 262 et 262), et 12 pour la pièce 8c. Pour ce qui relève des types d'omissions, la diversification est comparable dans les deux cas, puisqu'à l'exclusion de l'unique variante par suppression de note double de la pièce 32c, l'ensemble appartient à la suppression d'unités appartenant aux motifs du modèle de référence. Il n'est pas nécessaire d'en dresser un inventaire exhaustif, le tableau suffit à cette tâche. Plus de la moitié des variations est en outre située dans le secteur cadentiel à finalité conclusive, et n'est pas particulièrement distincte des deux secteurs observés dans les deux autres versions. Il faut en revanche mentionner l'utilisation faite par Michael O'Brien de variations par omission en dehors de cette zone, bien que cela ne permette pas de donner une valeur supplémentaire à la pièce 8c – en tout cas pas par rapport à la pièce 32c. Les variantes "hors zone" sont en RBB'1, pulsations 12 et 15, en RBB'2, pulsations 6, 11, et première unité de la pulsation 12.

Du point de vue des amalgames, la pièce 8c ne se distingue pas de la version de 2010. On compte 7 occurrences dans les deux cas, et les propriétés spécifiques des variations ne diffèrent pas plus qu'entre les versions précédentes. Les types sont par ailleurs identiques à ceux de la pièce 24c : **1)** croche au lieu de deux double-croches, en dehors de la pulsation ou immédiatement sous la pulsation (par exemple : AA'2, pulsation 2 – hors pulsation – et RBB'1, pulsation 13, immédiatement sous la pulsation) ; **2)** croche pointée au lieu de la cellule croche/double-croche (RBB'2, pulsation 13). Il n'est donc pas nécessaire de pousser la description des amalgames plus loin. Passons aux adjonctions.

La comparaison des variations par adjonction ne renseigne que peu sur une possible distinction, quantitative dans un premier temps (2 pour 2), ou qualitative. Sur ces plans les deux pièces sont proches, et le seul avantage concevable peut être donné à la pièce 32c pour son recours à 2 types d'adjonction. Cela reste selon nous une différence trop faible pour être exploitée efficacement. Il semble bien de toutes façons qu'il n'est pas vraiment possible de différencier qualitativement les deux versions de ce dernier *reel*. Elles sont, en quelque sorte, de valeur équivalente. C'est en tout cas ce que laisse penser l'observation conjointe des variations par commutation, qui donnent l'avantage à la pièce 8c, et des variations par monnayage qui réduisent l'écart en donnant cette fois-ci faveur à la pièce 32c.

La version de 2011 utilise ainsi 6 commutations, contre 5 pour la version de 2010. Si ce rapport numérique n'est toutefois pas extrême, la confrontation des types de variantes est quant à elle plus intéressante. Sur le plan des intervalles en effet, la pièce 8c semble plus variée : **1)** seconde majeure ascendante (RBB'2, pulsation 16) ; **2)** tierce mineure descendante (RBB'2, pulsation 16) ; **3)** quarte juste descendante (RBB'1, pulsation 16 et BB'2, pulsation 5) ; **4)** quinte juste descendante (AA'2, pulsation 1 et RBB'2, pulsation 5) ; **5)** octave descendante (RBB'2, pulsation 5). Pour rappel, la version de 2010 n'emprunte que 4 types d'intervalles, dont deux, les quarts justes, ne diffèrent que par le mouvement du degré (ascendant ou descendant). Les autres sont la seconde majeure descendante et la tierce mineure descendante.

Enfin pour les monnayages, la supériorité déjà constatée dans le cadre de la comparaison de la pièce 32c à la pièce 24c se maintient : 5 occurrences contre 2 pour la pièce 8c. Un constat à nouveau renforcé par l'observation croisée des types de monnayages. Un seul pour la pièce 8c : deux double-croches à la place d'une croche (AA'2, pulsation 6 et BB'2, pulsation 8). Les monnayages de la pièce 32c sont, pour rappel: **1)** deux double-croches pour une croche (AA'2, pulsation 16 et BB'2, pulsation 16) ; **2)** deux triple-croches pour une double-croche (BB'2, pulsation 5) ; **3)** un quart de soupir suivi d'une double-croche pour une croche (RBB'2, pulsation 16) ; **4)** ajout de note double sur la seconde moitié d'une croche, au lieu de croche (AA'2, pulsations 5 et 13).

4.4.3.3. Harp Tavern 2011, pièce 8c vs Castle pub 2008, pièce 24c

(CD. Analyses, pl. 22 & 20)



Nous voici à présent engagés dans la dernière comparaison des versions collectées du *set The Tarbolton*. Les tableaux récapitulatifs sont, respectivement en pages 267, puis 260 et 261. Le schéma comparatif est en page suivante. Celui-ci conduit à observer une hausse peu prononcée du nombre total de variantes (+20,8%). Mais cette hausse, une fois confrontée aux propriétés objectives de variantes, ne peut qu'être modérée. L'aspect numérique ne permet d'accorder aucune faveur à la pièce 8c, pour la raison que l'ensemble des variantes s'avère équivalent sur le plan des types empruntés, comme du point de vue de leur valeur par répartition. Seules les omissions de la version de 2011 au Harp Tavern invitent à nuancer ce constat, de façon peu significative toutefois, en raison d'une faible distinction de la valeur par type et répartition. Il semble donc que la plupart des pièces conduisant à la conclusion d'un *set* s'avèrent toujours proches sur un plan énonciatif, indépendamment de la nature des paramètres situationnels.

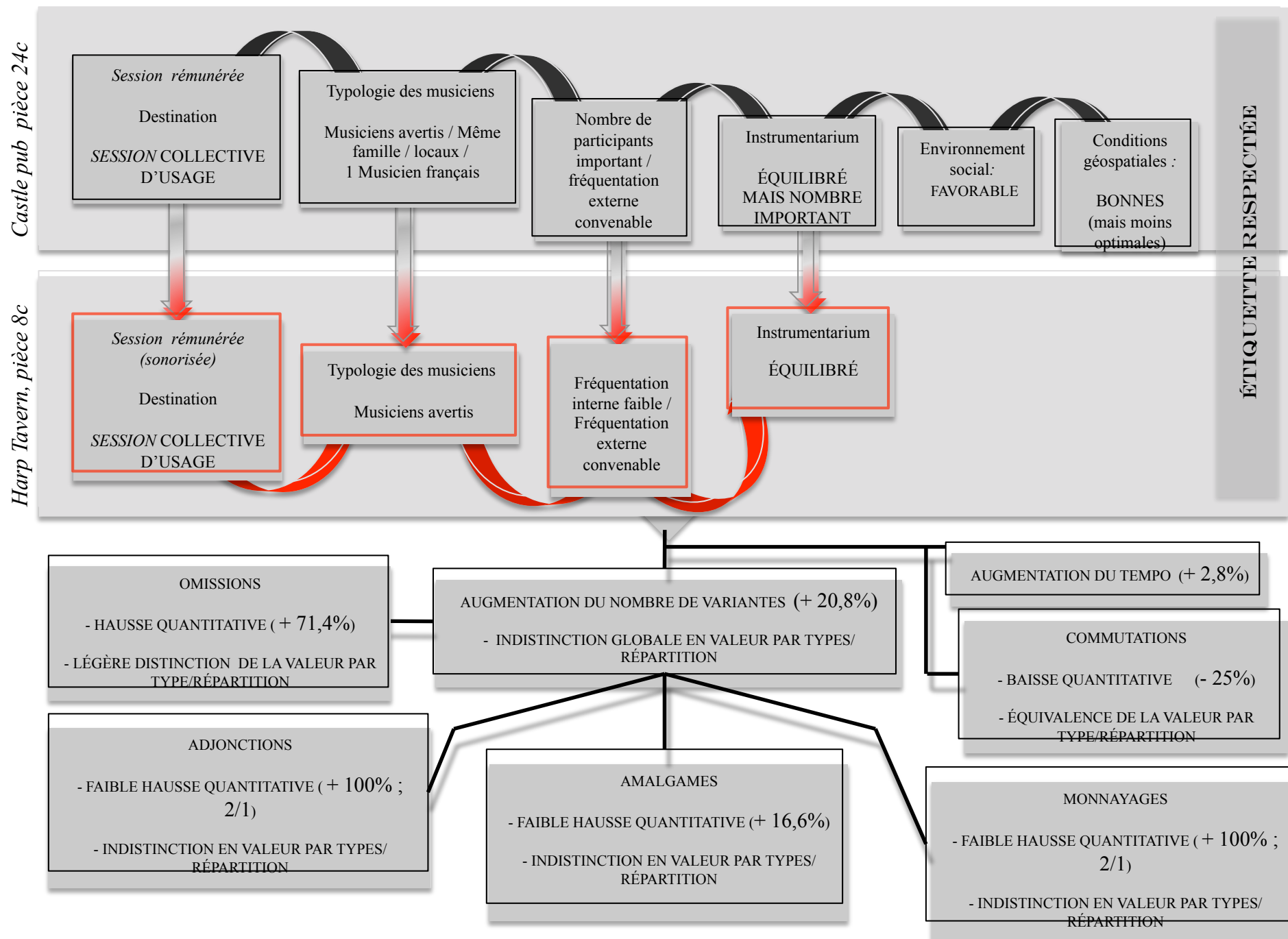


Schéma 28 – Schéma comparatif (SBHT11P8c vs SBCP08P24c)

Les tableaux récapitulatifs des variantes permettent de valider l'écart numérique plutôt modeste entre les deux versions: 24 occurrences pour la pièce 24c contre 29 en faveur de la pièce 8c. Observons cela dans le détail, en précisant que la première valeur renvoie à la version du Castle pub : 8 commutations pour 6 ; 7 omissions pour 12 ; 6 amalgames pour 7 ; 1 monnayage pour 2 ; 1 adjonction pour 2. Il est donc raisonnable de proposer d'appréhender le différentiel à partir de l'examen des propriétés objectives des variantes. Commençons par les commutations.

La comparaison de cette catégorie spécifique de variation n'est, dans le cas présent, en faveur d'aucune pièce. Les variantes y sont avant tout presque aussi nombreuses, quoique deux occurrences supplémentaires apparaissent dans la pièce 24c. Sur le plan des types de commutations, c'est-à-dire celui des intervalles concernés par le processus, le score est nul. On retrouve par exemple des intervalles communs, certains même en des endroits identiques (seconde majeure ascendante – RBB'2, pulsation 16 dans les deux cas –, tierce mineure descendante – RBB'2, pulsation 16 dans les deux cas –, quarte juste descendante – dans les deux cas, RBB'1, pulsation 16 –, quinte juste descendante – AA'2, pulsation 1). Les intervalles différenciables sont l'octave descendante, et la seconde majeure descendante.

Plutôt que de décliner des procédés qui, de toute évidence, se ressemblent souvent d'une pièce à l'autre, il est préférable selon nous de mentionner simplement que du point de vue des amalgames, des monnayages, ainsi que des adjonctions, ni la différence numérique ni la distinction des qualités objectives en termes de valeur ne sont pertinentes. En ces trois points supplémentaires, les deux versions peuvent être désignées comme relativement proches.

Le seul écart exploitable revient à la catégorie des variations par omission. C'est ce que révèle l'étude comparée, dans un constat analogue à ce qui est déjà fait dans le cadre de la comparaison de la pièce 32c à la pièce 24c. Ce constat est que la pièce 8c donne à observer des variantes que nous avons désignées comme "hors zone", c'est-à-dire en dehors du secteur cadentiel à finalité conclusive couvrant principalement les pulsations 13 à 16 – auxquelles peut être ajoutée dans bien des cas la seconde moitié de la pulsation 12. Pour rappel, ces variations "hors zone" sont, pour la pièce 8c : RBB'1, pulsations 12 et 15, en RBB'2, pulsations 6, 11, et première unité de la pulsation 12.

Suite à l'étude comparée des trois versions de ce *set* de trois *reels*, il apparaît que les situations de *sessions* sont effectivement liées à la production d'énoncés, et que ces liens trouvent une partie de leur matérialisation dans la matière sonore elle-même. Les nettes différences révélées par la comparaison de la *session* de 2010 à celle de 2008 permettent de confirmer l'influence du paramètre environnemental sur l'interprétation des *reels*. D'un *reel* à

l'autre toutefois, les marqueurs différentiels ne sont pas toujours les mêmes, et il est apparu difficile de dessiner certaines constantes quant aux types de variations. Ce qui est sûr, c'est que la différence est, à chaque fois, observable. Il s'avère également que la confrontation de deux environnements distincts n'invite pas toujours à faire le constat de différences fortes et surtout récurrentes, comme dans la comparaison des versions de 2008 et 2011 de *The Sailor's Bonnet* tendent à le prouver.

4.5. The plains of Boyle *set* (*hornpipes*)

L'intérêt de cette dernière comparaison est pour nous de deux ordres. D'une part, il s'agit de travailler à partir d'une des trois catégories formelles les plus représentées en *session*. D'autre part, il est important d'analyser une pièce appartenant à nouveau à la *session* du Harp Tavern en 2010, mais avant l'arrivée des touristes américains. Comme nous posons l'hypothèse d'une influence des touristes sur la qualité des productions musicales, et comme nous l'avons en grande partie confirmé, il semble nécessaire de conforter celle-ci en quelque sorte par la négative, c'est-à-dire en vérifiant que l'absence des visiteurs de Chicago est perceptible, ou encore se caractérise par une forme de jeu moins différentiable. Une telle démarche est en outre déjà accessible si l'on se tourne du côté de la comparaison précédemment faite entre la *session* du Castle Pub de 2008 (deuxième période) et celle de 2011 au Harp Tavern. Nous avons en effet constaté que la proximité entre ces deux *sessions* était plus grande, et qu'à chaque fois, leur comparaison à la *session* de 2010 révélait une nette tendance à la supériorité de cette dernière du point de vue des énoncés actualisés en présence du groupe de touriste de Chicago. Il semble donc intéressant d'approfondir en comparant une version du *set The plains of Boyle*, effectuée au Harp Tavern en 2010, avant l'arrivée des touristes, et une version produite dans le cadre de la première période de la *session* du 20/01/2008, au Castle Pub.

4.5.1. The plains of Boyle – Castle pub 2008, pièce 6a vs Harp Tavern 2010, pièce 3a

(CD. Analyses, pl. 23 & 24)



Commençons l'analyse croisée par une lecture du schéma comparatif, en page suivante. Celui-ci est suivi des tableaux récapitulatifs des variantes pour chaque pièce. L'ensemble est commenté immédiatement après.

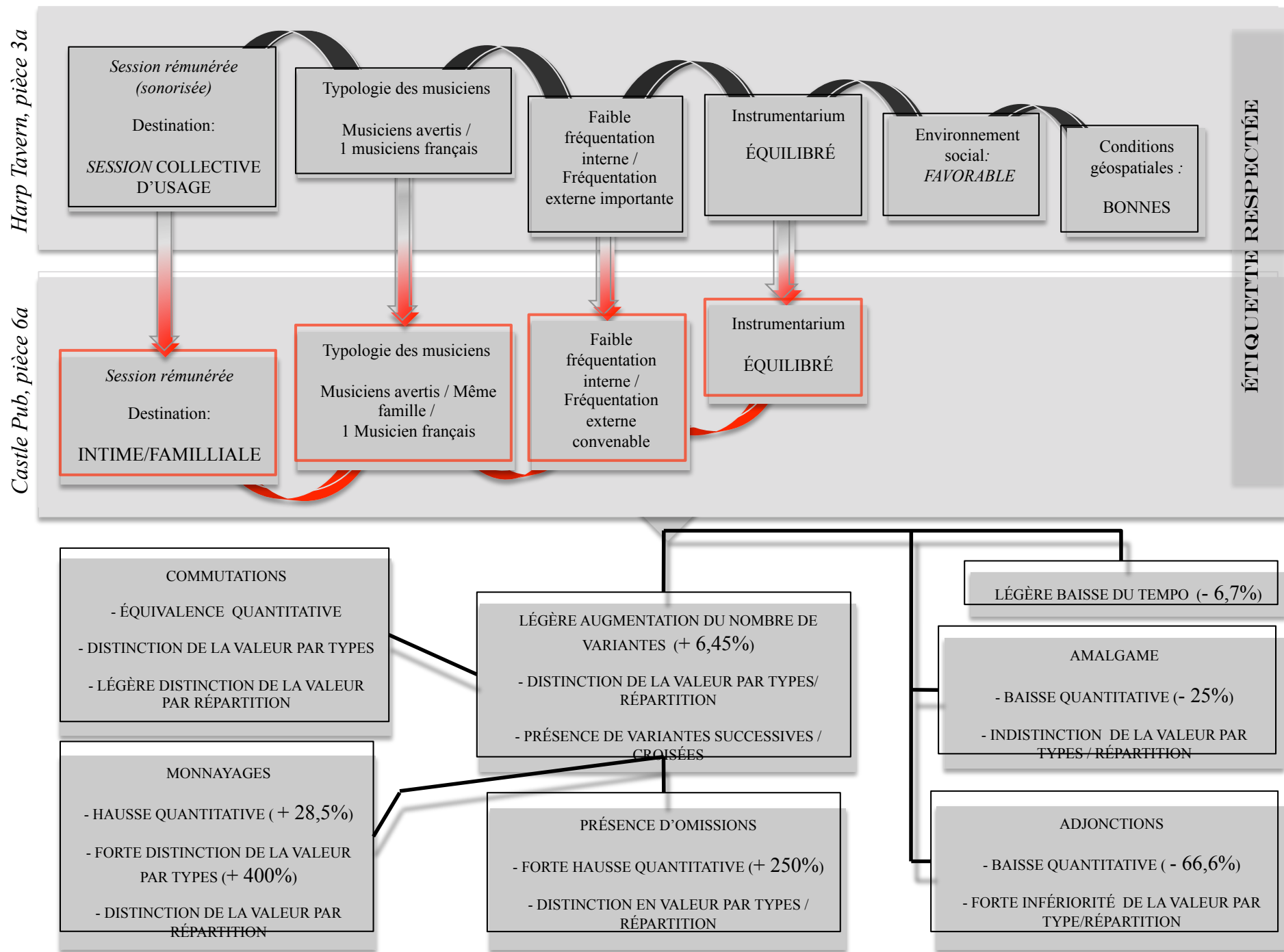


Schéma 29 – Schéma comparatif (POBCP08P6a vs POBHT10P3a)

Type de variation	Occurrences	Description
Monnayages	9	1: RAA'1, pulsations 15 et 16 (suppression de la liaison <i>ré-ré/fa</i>) 2: AA'2, pulsation 11 (<i>la-la</i> au lieu de <i>la</i>) 3: AA'2, pulsation 15 (<i>fa#-la-fa#</i> au lieu de <i>fa#</i>) 4: RAA'2, pulsation 7 (<i>ré-fa#</i> au lieu de <i>ré/fa#</i>) 5: RBB'1, pulsation 13 (<i>la-la</i> au lieu de <i>la</i>) 6: RBB'1, pulsation 16 (<i>ré/fa#-ré</i> au lieu de <i>ré</i>) 7: BB'2, pulsation 1 (suppression de liaison en BB'2) 8: BB'2, pulsation 10 (<i>sol-si-sol</i> au lieu de <i>sol</i>) 9: RBB'2, pulsation 16 (<i>ré/fa#-ré</i> au lieu de <i>ré-fa#</i>)
Amalgames	8	1: AA'2, pulsation 3 (<i>la</i> au lieu de <i>la-la</i>) 2: RAA'2, pulsation 12 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-ré</i>) 3: RAA'2, pulsations 15 et 16 (amalgame de liaison) 4: RBB'1, pulsation 5 (<i>la-la</i> au lieu de <i>la-la</i>) 5: RBB'1, pulsation 15 (<i>fa#</i> au lieu de <i>fa#-sol</i>) 6: RBB'1, pulsations 15 et 16 (amalgame de liaison) 7: BB'2, pulsation 2 (<i>sol</i> au lieu de <i>sol-sol</i>) 8: RBB'2, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-fa#</i>)
Commutations	7	1 et 2: RAA'1, pulsation 16 (<i>ré-fa#</i> au lieu de <i>fa#-sol</i>) 3: RAA'2, pulsation 7 (<i>ré</i> au lieu de <i>do#/mi</i>) 4: RBB'1, pulsation 2 (<i>mi</i> au lieu de <i>sol</i>) 5 et 6: RBB'1, pulsation 16 (transposition à l'octave inférieure) 7: RBB'2, pulsation 16 (<i>la</i> au lieu de <i>sol</i>)

Tableau 57 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour *The plains of Boyle* (Castle pub 20/01/2008, pièce 6a)

Type de variation	Occurrences	Description
Omissions	7	1: RAA'1, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré/fa#</i>) 2: RAA'2, pulsation 5 (suppression de la dernière unité du motif) 3: RAA'2, pulsation 7 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré/fa#</i>) 4: RAA'2, pulsation 7 (<i>ré</i> au lieu de <i>do#/mi</i>) 5: RAA'2, pulsation 16 (suppression du <i>fa#</i> de la note double) 6: RBB'1, pulsation 6 (suppression de l'ornementation placée avant le <i>si</i>) 7: BB'2, pulsation 1 (suppression du <i>la</i> de la note double)
Adjonctions	2	1: RAA'1, pulsation 16 (<i>ré/fa#</i> au lieu de <i>ré</i>) 2: RBB'1 pulsation 16 (<i>ré/fa#</i> au lieu de <i>ré</i>)
Total	33	Pulsations affectées : 1 ; 2 ; 3 ; 5 ; 6 ; 7 ; 10 ; 11 ; 12 ; 13 ; 15 ; 16

Tableau 58 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour *The plains of Boyle* (Castle pub 20/01/2008, pièce 6a)

Type de variation	Occurrences	Description
Amalgames	9	1: AA'2, pulsation 8 (<i>do</i> au lieu de <i>do-si</i>) 2: AA'2, pulsation 11 (<i>la</i> au lieu de <i>la-la</i>) 3: AA'2, pulsation 12 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-ré</i>) 4: RAA'2, pulsation 12 (amalgame de liaison) 5: RBB'1, pulsation 4 (<i>si</i> au lieu de <i>do-si</i>) 6: BB'2, pulsation 10 (<i>sol</i> au lieu de <i>sol-si</i>) 7: BB'2, pulsation 13 (<i>la</i> au lieu de <i>la-la</i>) 8: BB'2, pulsation 15 (<i>fa</i> # au lieu de <i>fa</i> #- <i>sol</i>) 9: RBB'2, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-fa</i> #)
Commutation	7	1 et 2: RAA'1, pulsation 16 (transposition à l'octave supérieure de la cellule <i>fa</i> #- <i>sol</i>) 3: AA'2, pulsation 8 (<i>si</i> au lieu de <i>do</i> bécarré) 4: AA'2, pulsation 12 (<i>ré</i> au lieu de <i>fa</i> #) 5 et 6: RBB'1, pulsation 16 (transposition à l'octave inférieure de la cellule <i>fa</i> #- <i>sol</i>) 7: RBB'2, pulsation 16 (<i>la</i> au lieu de <i>sol</i>)
Monnayage	7	1: AA'2, pulsation 12 (<i>la-fa</i> # au lieu de <i>la</i>) 2: AA'2, pulsation 16 (<i>ré-ré</i> au lieu de <i>ré</i>) 3: RBB'1, pulsation 5 (suppression de liaison) 4 et 5: RBB'1, pulsation 9 (<i>la-fa</i> #- <i>ré-fa</i> # au lieu de <i>la-ré</i>) 6: BB'2, pulsation 1 (suppression de liaison) 7: BB'2, pulsation 16 (<i>ré-ré</i> au lieu de <i>ré</i>)

Tableau 59 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour *The Plains of Boyle* (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 3a)

Type de variation	Occurrences	Description
Adjonction	7	1: RAA'1, pulsation 3 (<i>cut de si après la</i>) 2: RAA'1, pulsation 3 (adjonction d'un <i>la</i> double-croche ornée) 3: RAA'1, pulsation 16 (<i>cut de ré sur fa#</i>) 4: RAA'2, pulsation 12 (note double <i>ré/fa#</i>) 5: RBB'1, pulsation 4 (<i>cut de do bécarré sur si</i>) 6: RBB'1, pulsation 6 (<i>cut de do bécarré sur si</i>) 7: RBB'1, pulsation 16 (<i>cut de ré sur fa#</i>)
Omission	2	1: AA'2, pulsation 3 (suppression du <i>cut</i> de la seconde unité) 2: RAA'2, pulsation 16 (abandon du <i>cut ré sur fa#</i> de BB'1)
Total	32	Pulsations affectées: 1 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6 ; 8 ; 9 ; 10 ; 11 ; 12 ; 13 ; 15 ; 16

Tableau 60 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour *The Plains of Boyle* (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 3a)

Les documents ci-dessus conduisent pour ces deux premières pièces à une remarque concernant le rapport entretenu par les énoncés sur un plan numérique : les deux pièces comptent un nombre plutôt proche de variations (33/32). La hausse de 6,45% en faveur de la pièce 6a n'est donc pas une hausse importante. Toutefois une lecture du schéma comparatif (page 273) permet rapidement de noter la nette distinction de la version du Castle Pub, du point de vue des qualités objectives de la quasi totalité des variantes engagées par le processus interprétatif. Les monnayages offrent un bon exemple de cela. La hausse quantitative de 28,5% est en effet soutenue largement par une forte distinction de la valeur par type, ainsi que par une plus grande répartition des occurrences. Les commutations sont une autre illustration, puisqu'indépendamment de la correspondance numérique, une distinction de la valeur par type apparaît, en même temps qu'une légère supériorité dans la répartition globale des variations appartenant à cette catégorie. Quant aux omissions, le schéma révèle une augmentation numérique de 250%, ainsi qu'une distinction des deux ordres de valeur (type et répartition). Il faut enfin commenter le schéma en soulignant que seules les variations par adjonction permettent de distinguer quantitativement et qualitativement la pièce 3a. Les amalgames, en effet, bien que moins nombreux dans la pièce 6a, sont toutefois indistincts du point de vue des types ainsi que de la répartition des variantes.

Prenons l'ensemble des rapports dans le détail, en précisant que la première valeur renvoie à la pièce 6a : monnayages, 9 pour 7 ; amalgames, 8 pour 9 ; commutations, 7 pour 7 ; adjonctions, 2 pour 7 ; omissions, 7 pour 2. L'égalité du rapport numérique ainsi détaillée révèle une disparité dans le recours fait aux catégories de variantes qui, dans certains cas, sont plus représentées par la pièce 6a (les omissions par exemple), et moins représentées dans d'autres (par exemple les adjonctions).

Commençons par la confrontation des commutations. Attendu en effet que le nombre d'occurrences ne permet pas de faire une première distinction, il faut se pencher sur les intervalles concernés par le processus. De notre point de vue, cette démarche conduit à souligner une relative supériorité dans le recours à certains degrés pour la pièce 6a, soit la version du Castle Pub en 2008. Cette richesse n'est d'ailleurs pas induite par le nombre des types concernés, étant donné que les deux pièces ne diffèrent que d'un rapport intervallique.

Pour comparer, proposons dans un premier temps les intervalles concernés par les commutations de la pièce 3a : **1)** seconde mineure descendante (pulsation 8 en AA'2) ; **2)** seconde majeure ascendante (RBB'1, pulsation 16) ; **3)** tierce mineure descendante (AA'2, pulsation 12) ; **4)** septième mineure descendante (RBB'2, pulsation 16) ; **5)** octave descendante (RBB'1, pulsation 16 – deux degrés successifs) ; **6)** octave ascendante (RAA'1, pulsation 16 – deux degrés successifs). Avant de comparer, nous portons notre attention sur deux points relatifs aux commutations impliquant des rapports intervalliques d'octaves ascendantes et descendantes. Il faut à leur égard accepter une relative faiblesse sur le plan variationnel, sans pour autant nier qu'il puisse s'agir, dans certains cas, réellement de variations. Nous pensons, convient-il de rappeler, que les transitions entre les segments de reprise sont potentiellement soumises à des variantes qui, bien que structurales au moment même de leur exécution, n'en diffèrent pas moins parfois entre elles, mais également d'une pièce à une autre, ce qui implique de les comptabiliser, tout en limitant leur poids respectif en temps que variations. La version 6b de cette même pièce est un bon exemple de cette différence. Les commutations y impliquent les intervalles suivants, dont nous avisons qu'ils nous semblent plus variés, notamment pour la raison qu'ils sont moins redondants : **1)** seconde mineure descendante (RAA'2, pulsation 7) ; **2)** seconde majeure ascendante (RAA'2, pulsation 7 – deuxième commutation liée à la suppression concomitante de la note double de AA'1) ; **3)** tierce mineure descendante (RBB'À, pulsation 2) ; **4)** sixte mineure ascendante (RAA'1, pulsation 5) ; **5)** septième mineure descendante (RBB'2, pulsation 16) ; **6)** septième majeure ascendante (RAA'1, pulsation 16) ; **7)** octave descendante (RBB'1, pulsation 16 – deux degrés successifs). Les commutations, une fois comparées, permettent semble-t-il de valoriser les

qualités objectives des différentes variantes présentes dans la pièce 6a. À l'exception des adjonctions, cette relative supériorité qualitative est une constante, si l'on se place du côté des autres catégories de variation, plus ou moins marquée en fonction des cas, mais toujours notoire. Evacuons donc la question des adjonctions, afin de mieux nous consacrer par la suite à la mise en contraste de la version du Castle.

La principale raison à la domination des variantes par adjonction de la pièce 3a tient à une richesse notable du recours fait aux variations de type *cut*. Précision faite, il apparaît en effet qu'aucune variante de ce type n'est observée dans la version 6a. Ce qui est un premier point. Les *cut* sont en outre de deux catégories caractérisées par le placement du degré ornemental du point de vue de l'unité soumise à variation. On trouve en effet des *cut* placés avant l'unité (RAA'1, pulsation 16 – précisons également la distance intervallique importante que parcourt ce *cut* – ; RBB'1, pulsation 4, pulsation 6 et pulsation 16), et un autre, situés après en AA'2, pulsation 3. Le reste des adjonctions renvoie, pour la pièce 3a toujours, à deux autres types de variation : **1)** ajout d'une unité en remplacement d'un silence (RAA'1, pulsation 3) ; **2)** constitution d'une note double (RAA'2, pulsation 12). Cette variété ne se retrouve pas, nous le disions, dans l'énonciation de la pièce 6a, qui n'offre que deux occurrences, regroupées en une seule catégorie, la note double (RBB'1, pulsation 16 et RAA'2 pulsation 16).

L'étude des variations par amalgame permet d'aller, crescendo, vers la mise en valeur de la version du Castle. Dans ce cas précis en effet, le différentiel est peu marqué, et la désignation d'une version comme plus variée que l'autre n'est pas évidente. C'est à un point de correspondance, plus que d'éloignement que nous avons affaire. La pièce 3a présente 4 types d'amalgames, et la pièce 6a offre d'en observer 3, dont un ne se retrouve pas dans la version concurrente. Les cas sont, pour la pièce 3a, les suivants : **1)** double-croche comme amalgame de deux triple-croches. Certaines immédiatement sous la pulsation (AA'2, pulsation 8 ; AA'2, pulsation 15 ; RBB'1, pulsation 4 ; BB'2, pulsation 10), une après (AA'2, pulsation 12) ; **2)** croche au lieu de deux double-croches (BB'2, pulsation 13, après la pulsation ; BB'2, immédiatement sous la pulsation 15) ; **3)** croche pointée au lieu de croche/double-croche, immédiatement sous la pulsation 16 en RBB'2 ; **4)** croche pointée au lieu de trois double-croches en RBB'2, immédiatement sous la pulsation. En ce qui concerne la pièce 6a, les types d'amalgames sont les suivants : **1)** double-croche au lieu de deux triple-croches (AA'2, immédiatement sous la pulsation 3 et RBB'1, pulsation 15, immédiatement sous la pulsation) ; **2)** croche au lieu de triple-croche/double-croche pointée (RAA'2, pulsation 12, après la pulsation ; RBB'1, immédiatement sous la pulsation 5) ; **3)** croche au lieu de deux double-croches (BB'2, immédiatement sous la pulsation 2 et RBB'2, après la pulsation 16). Les

amalgames on le voit sont, en même temps que distincts du point de vue des types engagés, relativement équivalents. S'il est possible de dire en effet que le nombre ainsi que la variété sont supérieurs, numériquement, dans le cadre de la pièce 3a, il nous semble plus juste de mettre les deux versions sur un même plan, eu égard notamment aux qualités objectives des variantes qui, d'un côté comme de l'autre, sont selon nous équivalentes (le second type mentionné pour la pièce 6a va en tout cas dans ce sens, en permettant de canaliser la distinction numérique en termes typologiques).

Une distinction nettement plus prononcée est accessible dès que l'on s'attache à l'examen des variations par monnayages, ainsi que des omissions. Dans le cas des monnayages, la différence numérique de 9 variantes pour la pièce 6a contre 7 pour la pièce 3a n'est pourtant a priori pas excessive. En se plaçant du côté des qualités objectives toutefois, la tendance à une supériorité qualitative de la version du Castle 2008 est indéniable. Cinq types de monnayages sont en effet observables pour cette dernière version, contre un seul dans le cadre de la pièce 3a. Commençons par le repérage de ce seul type, qui consiste en la subdivision d'une croche en deux double-croches (les occurrences sont en AA'2, pulsation 12 ; AA'2, pulsation 16 ; RBB'1, pulsation 9 – deux monnayages successifs ; et BB'2, pulsation 16). La variété du discours est ainsi difficilement comparable à ce qui se passe dans la version du Castle pub, où les 9 monnayages se répartissent de la façon suivante : **1)** deux triple-croches au lieu d'une double-croche (RAA'2, pulsation 7 ; AA'2, pulsation 11) ; **2)** deux triple-croches/une double-croche à la place d'une croche (AA'2, pulsation 15 ; BB'2, pulsation 10) ; **3)** une croche et une double-croche au lieu d'une croche pointée (RBB'1, pulsation 13) ; **4)** trois double-croches liées, avec une double note sur la dernière, suivie d'une double-croche au lieu de deux croches successives (RBB'1, pulsations 15 et 16) ; **5)** la cellule double-croche/croche/double-croche au lieu de la cellule croche/deux double-croches (RBB'2, pulsation 16). Il faut signaler que souvent dans cette pièce 6b, les variantes peuvent être désignées comme successives ou croisées, ainsi que le montre l'exemple des quatrième et cinquième types de monnayages.

Terminons l'analyse par l'observation des variantes par omissions. Indépendamment de leur supériorité numérique (7 pour 2), celles-ci permettent surtout de considérer un travail plus fouillé dans le cadre de la pièce 6a. L'étude de chaque variante prise indépendamment confirme cela. Si des variations de même type sont en effet repérables et peu distinctives dans chaque énoncé, par exemple les suppressions de *cut* (RBB'1 pulsation 6 pour la pièce 6a et AA'2, pulsation 3 pour la pièce 3a), d'autres, bien que présentes dans les deux pièces, révèlent un traitement plus varié pour la version du Castle. Ainsi des omissions par suppression de notes doubles. Pour illustrer, les deux omissions successives de la pièce 6a, pulsation 7 en

RAA'2, sont intéressantes et suffisent. Les deux notes doubles *ré/fa#* et *do#/mi* sont soumises à un triple processus interprétatif, constitué des deux omissions dont il est ici question, ainsi que d'un monnayage, et d'une commutation. Ce type de variation par croisement de différents procédés est significatif d'une intention particulièrement riche d'interprétation, et c'est précisément une des raisons de la valorisation qualitative de certaines des variantes de la pièce 6a, comparées à celles de la version du Harp Tavern 2010. Pour finir avec cette comparaison, précisons également l'absence dans la pièce 3a d'omissions par suppression d'unités, dont on repère 5 occurrences dans la pièce 6a.

À ce stade, il est possible de donner un avantage certain à la pièce 6a, soit à la *session* du Castle pub de 2008. Reste à vérifier si l'avantage de la pièce 6a se maintient dans le cadre de la seconde pièce du *set*, *The Boys of Bluehill*.

4.5.2. The Boys of Bluehill – Castle pub 2008, pièce 6b vs Harp Tavern 2010, pièce 3b

(CD. Analyses, pl. 25 & 26)



Les deux derniers *hornpipes* de ce *set* sont, d'un point de vue global, moins éloignés l'un de l'autre que les précédents. Ce qui doit être souligné si l'on tient compte de l'écart numérique révélé par le schéma, et détaillé par les tableaux récapitulatifs des pages suivantes: 36 variantes pour la pièce 3b, et 31 pour la pièce 6b, soit une baisse de 13,88% du nombre total. Si, par delà la différence numérique, les deux pièces peuvent être dites équivalentes, c'est alors que les variantes en elles-mêmes présentent un certain nombre de qualités qui permettent de maintenir une valorisation équilibrée entre les deux énoncés. Or une lecture rapide du schéma comparatif permet de confirmer cela. La baisse relative aux adjonctions par exemple, de 25%, n'entraîne pas de déséquilibre dans la valeur accordée aux types de variantes, ainsi qu'à leur répartition. C'est également le cas des variations par commutations, qui malgré une stricte équivalence quantitative, ainsi qu'une similitude des procédés de répartition, prennent l'avantage du côté des types engagés. Il faut noter l'exception des amalgames, qui révèlent une disproportion importante d'une pièce à l'autre (-70%) en même temps qu'une nette infériorité de la valeur par type et répartition. Enfin les omissions offrent un cas de maintien de l'équivalence par type et répartition, malgré un avantage numérique pour la pièce 6b.

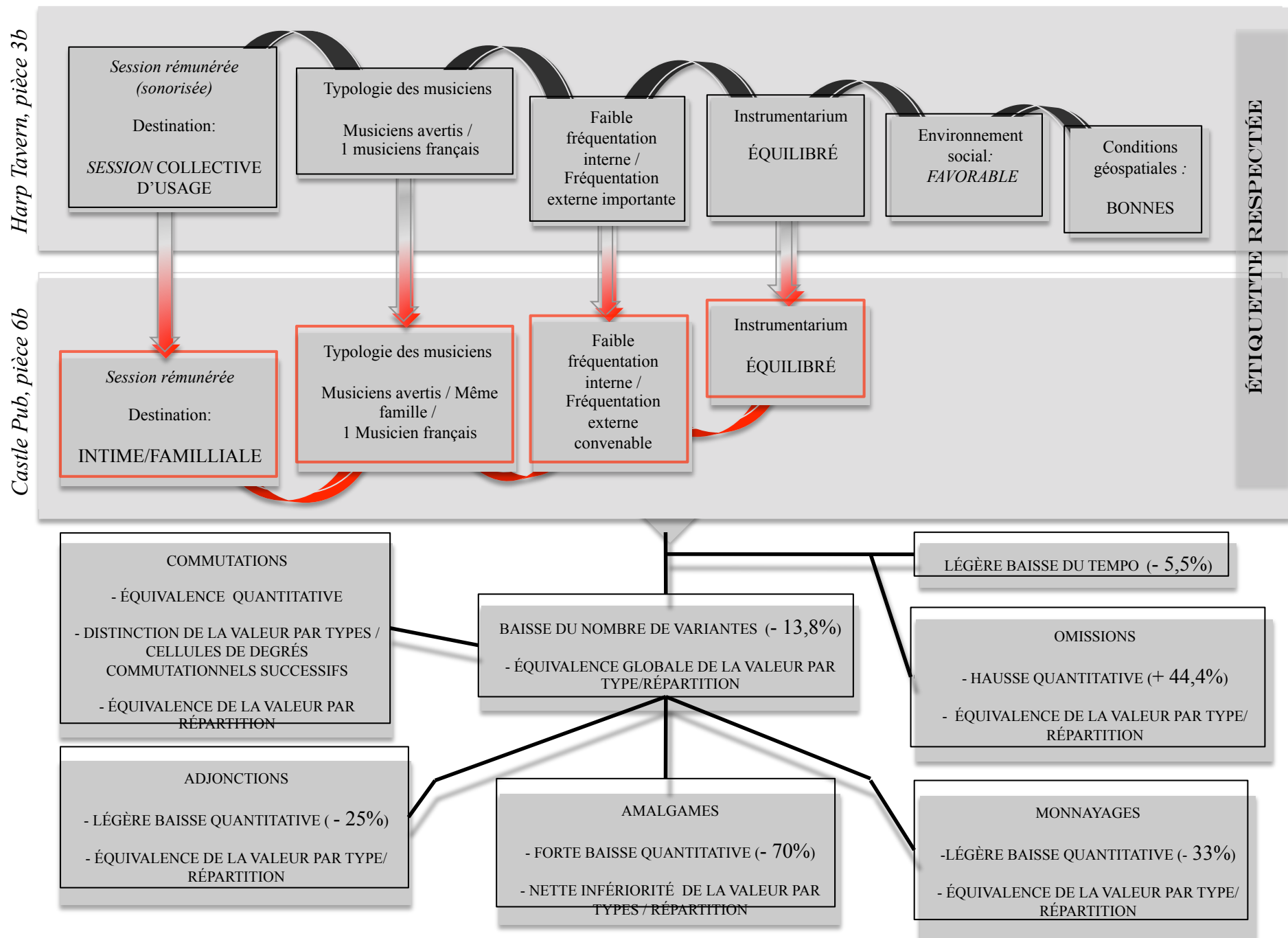


Schéma 30 – Schéma comparatif BBP08P6b vs BBHT10P3b

Type de variation	Occurrences	Description
Omission	13	<p>1: RAA'1, pulsation 1 (suppression de l'ornementation)</p> <p>2 et 3: RAA'1, pulsation 8 (suppression des degrés supérieures des notes doubles)</p> <p>4: RAA'1, pulsation 16 (suppression du degré supérieure de la note double <i>ré/fa#</i>)</p> <p>5: RBB'1, pulsation 2 (suppression du <i>cut</i> de <i>fa#</i> sur <i>sol</i>)</p> <p>6: RBB'1, pulsation 3 (suppression du <i>cut</i> de <i>fa#</i> sur <i>sol</i>)</p> <p>7: RBB'2, pulsation 11 (suppression du <i>cut</i> de <i>do#</i> sur <i>si</i>)</p> <p>8: RBB'2, pulsation 13 (suppression du <i>ré</i>)</p> <p>9 et 10: RBB'2, pulsation 15 (suppression du <i>ré</i> et du <i>mi</i>)</p> <p>10 à 13: RBB'2, pulsation 16 (abandon des trois dernières unités du motif)</p>
Commutation	10	<p>1: RAA'1, pulsation 16 (<i>la</i> au lieu de <i>mi</i>)</p> <p>2: RAA'1, pulsation 16 (<i>fa#</i> au lieu de <i>do#</i>)</p> <p>3: AA'2, pulsation 16 (<i>do</i> bécarré au lieu de <i>do#</i> – AA'1 – et <i>fa#</i> – RAA'1)</p> <p>4 et 5: RBB'1, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu de <i>la</i> et <i>do#</i> au lieu de <i>fa#</i>)</p> <p>6 à 8: RBB'2, pulsation 8 (<i>si-si-ré</i> au lieu de <i>mi-ré-do#</i>)</p> <p>9: RBB'2, pulsation 11 (<i>si</i> au lieu de <i>la</i>)</p> <p>10: RBB'2, pulsation 12 (<i>ré</i> au lieu de <i>mi</i>)</p>
Amalgame	3	<p>1: BB'2, pulsation 5 (<i>la</i> au lieu de <i>la-la</i>)</p> <p>2: RBB'2, pulsation 12 (<i>mi/sol</i> au lieu de <i>mi-do#-ré</i>)</p> <p>3: RBB'2, pulsation 15 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-fa#</i>)</p>
Adjonction	3	<p>1: RAA'1, pulsation 16 (<i>ré/fa#</i> au lieu de <i>ré</i>)</p> <p>2: RBB'2, pulsation 9 (<i>cut</i> de <i>do#</i> sur <i>si</i>)</p> <p>3: RBB'2, pulsation 12 (<i>mi/sol</i> au lieu de <i>mi-do#-ré</i>)</p>
Monnayage	2	<p>1: RBB'1, pulsation 6 (<i>mi-fa#</i> au lieu de <i>mi</i>)</p> <p>2: RBB'2, pulsation 11 (<i>si-ré</i> au lieu de <i>si</i>)</p>
Total	31	Pulsations affectées: 1 ; 2 ; 3 ; 5 ; 6 ; 8 ; 9 ; 11 ; 12 ; 13 ; 15 ; 16

Tableau 61 – Récapitulatif des variantes pour *The boys of Bluehill* (Castle pub 20/01/2008, pièce 6b)

Type de variation	Occurrences	Description
Commutation	10	<p>1: RAA'1, pulsation 3 (<i>si</i> au lieu de <i>la</i>)</p> <p>2 et 3: RAA'1, pulsation 16 (<i>la</i> au lieu de <i>ré/mi</i> et <i>fa#</i> au lieu de <i>do#</i>)</p> <p>4 et 5: RBB'1, pulsation 16 (<i>mi</i> au lieu de <i>la</i> et <i>do#</i> au lieu de <i>fa#</i>)</p> <p>6: BB'2, pulsation 7 (<i>si</i> au lieu de <i>fa#</i>)</p> <p>7: BB'2, pulsation 11 (<i>si</i> au lieu de <i>la</i>)</p> <p>8 et 9: RBB'2, pulsation 3 (<i>sol-sol</i> au lieu de <i>mi-fa#</i>)</p> <p>10: RBB'2, pulsation 13 (<i>la</i> au lieu de <i>ré</i>)</p>
Amalgame	10	<p>1: RAA'1, pulsation 3 (<i>si</i> au lieu de <i>si-do#</i>)</p> <p>2: BB'2, pulsation 6 (<i>mi</i> au lieu de <i>mi-fa#</i>)</p> <p>3: BB'2, pulsation 11 (amalgame par liaison)</p> <p>4: BB'2, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-la-ré</i>)</p> <p>5: RBB'2, pulsation 2 (<i>la</i> au lieu de <i>la-fa#-sol-fa#</i>)</p> <p>6: RBB'2, pulsation 3 (<i>sol</i> au lieu de <i>fa#-sol-la</i>)</p> <p>7: RBB'2, pulsation 4 (<i>si</i> au lieu de <i>si-sol-la-sol</i>)</p> <p>8: RBB'2, pulsation 14 (<i>mi</i> au lieu de <i>mi-sol</i>)</p> <p>9: RBB'2, pulsation 15, <i>ré</i> au lieu de <i>ré-ré</i>)</p> <p>10: BB'2, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré-la-ré-fa#</i>)</p>

Tableau 62 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour *The Boys of Bluehill* (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 3b)

Type de variation	Occurrences	Description
Omissions	9	1: RAA'1, pulsation 1 (suppression du <i>cut</i> de <i>do#</i> bécarre sur <i>si</i>) 2: RAA'1, pulsation 15 (suppression du <i>mi</i>) 3: RAA'1, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré/fa#</i>) 4: AA'2, pulsation 16 (<i>ré</i> au lieu de <i>ré/fa#</i>) 5: RBB'1, pulsation 3 (suppression du <i>cut</i> de <i>fa#</i> sur <i>sol</i>) 6: BB'2, pulsation 11 (suppression du <i>cut</i> de <i>do#</i> sur <i>si</i>) 7: RBB'2, pulsation 12 (suppression des trois dernières unités du motif) 8: RBB'2, pulsation 14 (suppression des troisième et quatrième unités <i>fa#-mi</i>) 9: RBB'2, pulsation 15 (suppression du <i>mi</i>)
Adjonction	4	1: RAA'1, pulsation 2 (adjonction d'un <i>la</i>) 2: RAA'1, pulsation 3 (<i>cut</i> placé avant le <i>si</i>) 3: RAA'1, pulsation 10 (<i>la/ré</i> au lieu de <i>ré</i>) 4: RAA'1, pulsation 16 (<i>ré/fa#</i> au lieu de <i>ré</i>)
Monnayage	3	1: AA'2, pulsation 15 (<i>ré-fa#</i> au lieu de <i>ré</i>) 2: RBB'1, pulsation 15 (<i>ré-fa#</i> au lieu de <i>ré</i>) 3: BB'2, pulsation 11 (<i>si-ré</i> de <i>si</i>)
Total	36	Pulsations affectées: 1 ; 2 ; 3 ; 4 ; 6 ; 7 ; 10 - 16

Tableau 63 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour *The Boys of Bluehill* (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 3b)

Prenons ces catégories dans le détail, en les comparant dans un premier temps sur un plan numérique. Des déséquilibres apparaissent on le voit d'une pièce à l'autre en fonction des variantes concernées. La comparaison numérique donne les valeurs suivantes (les premières renvoient à chaque fois à la pièce 3b) : **1)** 10 commutations pour 10 ; **2)** 10 amalgames pour 3 ; **3)** 9 omissions pour 13 ; **4)** 4 adjonctions pour 3 ; **5)** 3 monnayages pour 2. Ainsi, il apparaît qu'une interprétation du seul plan numérique n'offre de réel contraste que du point de vue des variations par amalgame, où un écart de 7 variantes plaide en faveur de la pièce 3b. C'est toutefois sans compter sur les qualités objectives propres aux variantes considérées indépendamment de leur nombre. De fait, l'écart qualitatif inapparent des commutations de la pièce 6b est en un sens amoindri par la correspondance numérique entre les deux pièces. Pourtant, c'est une des catégories de variantes permettant de soutenir la comparaison entre les deux versions. Il faut donc s'intéresser aux types de commutations présents en 6b et 3b.

Pour la version du Harp Tavern, on note 7 intervalles distincts : **1)** la seconde mineure ascendante (RBB'2, pulsation 3) ; **2)** la seconde majeure ascendante (RAA'1, pulsation 13 ; BB'2, pulsation 1) ; **3)** la tierce mineure ascendante (RBB'3, pulsation 3) ; **4)** la quarte juste descendante (RBB'1, pulsation 16) ; **5)** la quarte juste ascendante (RAA'1, pulsation 16) ; **6)** la quinte juste descendante (RAA'1, pulsation 16 ; BB'2, pulsation 7) ; **7)** la quinte juste ascendante (AA'2, pulsation 16 ; RBB'1, pulsation 16 ; RBB'2, pulsation 13). La pièce 6a, dans son cas, propose 9 types d'intervalles : **1)** la seconde mineure descendante (RAA'1, pulsation 16 – degrés en outre inflexif) ; **2)** la seconde mineure ascendante (RBB'2, pulsation 8) ; **3)** la seconde majeure descendante (BB'2, pulsation 11) ; **4)** la seconde majeure ascendante (RBB'2, pulsation 11) ; **5)** la tierce mineure descendante (RBB'2, pulsation 8) ; **6)** la quarte juste descendante (RBB'2, pulsation 8 ; RBB'1, pulsation 16) ; **7)** la quarte juste ascendante (RAA'1, pulsation 16) ; **8)** la quinte juste descendante (RAA'1, pulsation 16) ; **9)** la quinte juste ascendante (RBB'1, pulsation 16).

La comparaison des types d'intervalles est donc révélatrice d'une variété plus importante pour la pièce 6b. D'abord sur un plan typologique, ensuite et surtout sur celui de l'utilisation successive de degrés commutationnels agissant sur plusieurs unités. On l'a vu dans le cadre des analyses du *set The Tarbolton* au sujet de la version du Harp Tavern 2010, l'efficacité des commutations est très largement supérieure dans le cas d'unités successives. C'est ce qui se passe, à une échelle proche, dans le cas de cette pièce 6b.

La pièce 3b quant à elle propose un cas analogue de supériorité qualitative – et en l'occurrence quantitative – du point de vue des variations par amalgames. La variété très nettement supérieure des types est bien sûr liée à la domination numérique indéniable,

puisque l'on compte 10 amalgames, contre 3 seulement pour la version du Castle. Mais l'analyse ne saurait être réduite à ce constat par le nombre. Les variétés sont en elles-mêmes suffisamment riches pour être traitées dans le détail. Pour effectuer parallèlement la comparaison, nous précisons quand les types sont communs aux deux pièces : **1)** croche pour deux double-croches, immédiatement sous la pulsation (RBB'2, pulsation 14 et pulsation 15, pour la pièce 3a). Ce type est commun aux deux pièces, sauf du point de vue du placement de la variation vis-à-vis de la pulsation. Dans le cas de la pièce 6b en effet, la variante de ce type est positionnée après la pulsation, en BB'2, pulsation 5 ; **2)** croche pointée pour trois triple-croches. Une variation déclinée immédiatement sous la pulsation en 6b (RBB'2, pulsation 12) et de deux façons en 3b (BB'2, immédiatement sous la pulsation 16 et RBB'2, après la pulsation 3) ; **3)** double-croche au lieu de deux triple-croches, amalgame déclinée immédiatement sous la pulsation en 6b (RBB'2, pulsation 5), et de deux façons en 3b (RAA'1, après la pulsation 3 ; BB'2, immédiatement sous la pulsation 6) ; **4)** une noire au lieu de quatre double-croches, immédiatement sous la pulsation (RRBB'2, pulsation 2 ; RBB'2, pulsation 4 ; RBB'2, pulsation 6) ; **5)** cellule double-croche liée à une triple/triple croche au lieu de double-croche/deux triple-croches (BB'2, pulsation 11).

Une fois ces deux principales sources de différence établies, l'ensemble des amalgames restants n'offre pas de possibilité particulière de distinction entre les deux pièces. En s'intéressant par exemple aux types de variations par adjonction, on note deux équivalences entre les deux versions : **1)** adjonction par *cut* (RBB'2, pulsation 9 pour la pièce 6b ; et pour la pièce 3b, RAA'1, pulsation 3 – erronée) ; **2)** adjonction par note double (RAA'1, pulsation 10 et RAA'1, pulsation 16 pour la pièce 3b ; et pour la pièce 6b, RAA'1, pulsation 16, et RBB'2, pulsation 12). La pièce 3b propose un autre type, absent de la pièce 6b, l'adjonction d'une unité en remplacement d'un silence présent dans le modèle (RAA'1, pulsation 2). Omissions et monnayages offrent un même constat. Dans le cas des monnayages, les deux pièces partagent un type identique, la subdivision d'une double-croche par deux triple-croches (RBB'1, pulsation 16 et RBB'2, pulsation 11 pour la pièce 6b ; et pour la pièce 3b, AA'2, pulsation 15 ; RBB'1, pulsation 15 ; BB'2, pulsation 11 ; RBB'2, pulsation 15). Pour les omissions, c'est à nouveau à un ensemble de types communs aux deux pièces que nous avons affaire : **1)** suppression de *cut* (RAA'1, pulsation 1 ; RBB'1, pulsation 3 ; BB'2, pulsation 11, pour la pièce 3b ; et pour la pièce 6b, RAA'1, pulsation 1 ; RBB'1, pulsation 2 ; RBB'1, pulsation 3 ; RBB'2, pulsation 11) ; **2)** omission par suppression de note double (pour la pièce 6b, RAA'1, pulsation 8 – deux occurrences successives ; RAA'1, pulsation 16 ; et pour la pièce 3b ; AA'1, pulsation 16) ; **3)** omission par suppression d'unité présente dans le modèle de référence (pour

la pièce 3b, RBB'2, pulsation 12 ; RBB'2, pulsation 14 ; RBB'2, pulsation 15 ; et pour la pièce 6b, RBB'2, pulsation 13 ; RBB'2, pulsation 15 – deux variantes successives).

Ces deux nouvelles pièces, une fois comparées, conduisent à envisager à nouveau l'importance de l'environnement social comme paramètre interactionnel fondamental. Dans le cas présent, c'est-à-dire celui de la *session* du Harp Tavern avant l'arrivée des touristes américains, on note une différence bien moins importante du point de vue de la comparaison des énoncés. Cela tient évidemment à la situation très bonne de la première période de la *session* du Castle pub 2008, qui peut sans problème être rapprochée de l'environnement de la *session* du Harp Tavern de 2010 avant la venue du groupe de Chicago, comme d'ailleurs de celle de 2011, dont l'environnement est également très réceptif dans son ensemble.

5. Synthèse

D'orientation exclusivement analytique, ce chapitre s'est construit sur un principe de comparaison d'énonciation par croisement situationnel. À cet effet, 26 pièces réparties sur 7 *sessions* distinctes ont été utilisées. Après avoir introduit puis circonscrit définitivement le corpus général, le principe analytique comparatiste reposait sur l'observation d'un différentiel dans les variantes musicales, que sous-tendait une caractérisation sociologique fondée sur la mise en contraste de paramètres situationnels clés. Le travail d'analyse musical a révélé l'utilisation par Michael O'Brien de 625 variantes appartenant à cinq catégories, déclinées en sous-catégories types. Après un inventaire numérique exhaustif, l'intégralité des types a été appréciée, afin de permettre une comparaison fondée sur les différences observables. Une mise en forme détaillée des sept *sessions* retenues fut ensuite opérée, en fonction cette fois d'une appréciation de la spécificité de chacun des paramètres situationnels clés étudiés.

D'une pièce à une autre, d'une *session* à une autre, il s'agissait alors de produire une analyse exhaustive de l'ensemble des différences d'interprétation musicale en fonction de dissemblance, ou inversement d'analogies repérées dans l'articulation contingente des paramètres sociaux cibles. De fait, l'organisation des analyses s'est ainsi développée sur un principe d'examen de niveau neutre, c'est-à-dire strictement analytique et descriptif, afin de pourvoir le chapitre final d'un ensemble de résultats prêts à se voir commentés.

Chapitre 5 – Processus interactionnels et matière sonore en *session*

Introduction

Avec l'aide des résultats analytiques précédemment obtenus, ce dernier chapitre a pour fonction de réfléchir à la validité ainsi qu'à la portée du modèle emprunté pour servir l'hypothèse posant la possibilité d'une interaction factuelle entre une situation d'énonciation, et l'actualisation d'énoncés musicaux pris dans le contexte de cette même situation. Les examens comparés du chapitre 4 montrent en ce sens une co-relativité largement admissible, permettant d'étayer l'argument par des faits tangibles. Parallèlement, des réflexions doivent être faites relativement à ce constat, qui impliquent d'apprécier en même temps que les éléments permettant de valider l'hypothèse, la possibilité d'étendre ce type d'examen à d'autres cas d'étude.

Pour traiter l'ensemble de ces questions, nous proposons, dans une première partie, une synthèse commentée de quatre relations paramétriques apportant une réponse empirique favorable à l'hypothèse de départ. Sont ainsi convoquées la question de l'inhibition avérée des procédures variationnelles en contexte de transmission, celle de l'influence des propriétés environnementales internes, puis celle des influences environnementales externes, enfin le cas de *sessions* choisies pour leur similarité quant à l'agencement spécifique des sept paramètres situationnels clés. Pour considérer, par la suite, les questionnements liés à la généralisation de nos résultats analytiques, une seconde partie est engagée. La réflexion porte alors sur deux principaux facteurs conduisant à s'interroger sur l'éventualité d'un élargissement des résultats: **1) la prise en compte de l'origine individuelle de l'énonciation ; 2) l'applicabilité de notre modèle à de plus nombreux cas.**

1. Affection de l'énoncé par la situation: des données empiriques favorables

Le ciblage opéré en amont permet de prendre acte d'un certain nombre de cas de figures types, qui, à défaut d'offrir une vision exhaustive et définitive de l'intégralité des phénomènes interactifs observables en *session*, invitent à une compréhension globale, fondée sur un prédicat de plausibilité des exemples appréciés²⁴⁴. C'est que dans l'ensemble, nous n'avons mis au jour aucune règle, mais bien des états de faits, liés à des contingences. Si ces états peuvent être partiellement prévus, ils n'en demeurent pas moins tributaires de certains paramètres dont les combinaisons et les conséquences sont, à chaque fois, spécifiques. C'est sur l'étude de ces effets que s'appuie l'hypothèse défendue dans ce chapitre.

²⁴⁴Pour rappel, nous empruntons le concept épistémologique de "plausibilité" à Jean-Pierre Olivier de Sardan (SARDAN, Jean-Pierre Olivier de, *La rigueur du qualitatif ; Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-la-neuve : Academia Bruylant, 2008 (coll. Anthropologie prospective n°3)).

1.1. Inhibition des procédures variationnelles en contexte de transmission

La comparaison des procédures variationnelles montre, ainsi qu'il en question en détail dans le chapitre précédent, que les *sessions* d'orientation pédagogique donnent lieu dans chacun des cas observés à un traitement moins diversifié des variantes. Cela touche non seulement les rapports numériques simples, mais également la valeur globalement associée à l'utilisation des types sous lesquels se déclinent les catégories de variations, ainsi que leur répartition au sein de la structure énonciative. Le passage d'un état de transmission directe à un état de transmission indirecte fondée sur la démonstration a, dans le cadre de la *session* du Forde's In par exemple, donné lieu à une confrontation fertile entre la pièce 29 et la pièce 70, toutes deux des versions du *reel* bipartite *The Humours of Tulla*. Dans le cas de la pièce 29, la situation de transmission directe révèle l'engagement d'un processus de mise en veille, ou plus précisément d'« inhibition » des principaux mécanismes responsables de l'actualisation des variations. L'interprétation renvoie alors à une forme presque "a-performée" du thème, révélant une pièce aux contours fixes, cristallisée par l'absence de variation, volontairement proche, pourrait-il être proposé après notre informatrice Vicky Skelton, de son état optimal de transmission²⁴⁵. Soumise à de faibles procédures variationnelles, la structure mélodique et rythmique première de la pièce est ainsi plus facile à reconnaître. Le codage du modèle en un langage à la fois auditif et gestuel est facilité, le processus mémoriel optimisé.

L'inhibition n'oblitére toutefois pas, loin s'en faut, l'utilisation de l'ensemble des catégories de variations disponibles. Il semble que la variation, parce qu'elle est au cœur, sinon le cœur du processus d'interprétation, doit faire tout de même partie de l'acte de transmission. C'est pour cette raison semble-t-il que les catégories principales de variantes sont la plupart du temps représentées intégralement, quoiqu'en des proportions plus faibles que pour chacune des pièces concurrentes, dans les énoncés étudiés pour leur finalité transmissive. Il faut, en même temps que rendre efficace et rapide la rétention mémorielle d'une pièce, que les musiciens en situation d'apprentissage puissent se familiariser avec quelques-unes des variations les plus représentatives des principes élémentaires de l'interprétation musicale.

²⁴⁵Cette identité "latente" du thème précède, pour reprendre ce terme à Ó Súilleabháin, le déclenchement d'un processus d'individuation: « Quelque soit le mode de transmission utilisé, une fois que le modèle du thème est assimilé par le musicien, un processus d'individuation entre en jeu d'une manière presque immédiate, dès lors que le modèle du thème entre en interaction avec les compétences musicales de l'interprète envisagé. [...] [L'individuation] est ce que tout musicien traditionnel définirait par "s'approprier un thème". Notre traduction de : [...] (*Whatever the mode of transmission used, once the model/tune is assimilated by the musician, a process of musical individuation comes into play, presumably immediately, where the model/ tune interacts with the individual musical thought-process of the musician in question.* [...] [*Individuation*] is what any traditional musicians refer to as 'making your own of a tune' [...].) » cf. Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, op. cit., pp. 70-71.

Face à ce premier type d'illustration qui, de fait, révèle des liens étroitement partagés entre une situation d'énonciation spécifique et l'énonciation elle-même, d'aucun pourrait invoquer une certaine évidence. L'apprentissage, en effet, nécessite toujours de respecter un certain nombre d'étapes visant en général à faciliter l'accès à l'objet pour celui qui apprend. Or s'il n'y a là rien de neuf, des preuves toutefois existent, bien tangibles, et tout l'intérêt réside précisément dans la démarche qui consiste à les produire en nombre suffisant. Rien ne prouve en outre au départ que, dans le cas précis des *sessions* musicales, l'inhibition des procédures variationnelles fait force de loi. Cela pourrait tout aussi bien toucher, par exemple, le paramètre de tempo – ce qui au travers des deux pièces étudiées n'est pas le cas.

De toutes façons, cet affaiblissement du nombre comme des qualités objectives des variations permet de prendre connaissance d'une affection situationnelle opérant au cœur d'un système qui, par le biais d'une régulation de la densité de ses composants, s'avère être au centre d'un principe hautement dynamique et partant, digne d'étude. Ainsi donc, non seulement l'observation des effets d'un paramètre situationnel clé sur la matière sonore est intéressante pour comprendre la mécanique de cette même matière, mais elle est également utile à une compréhension plus globale de la façon dont, dans une situation donnée, la production de musique peut être soumise, dans son évanescence même, à un paramètre dont l'influence démontre une capacité d'action importante.

Réfléchissons un instant à cela à travers les deux exemples empruntés (la pièce 29 et les pièces 11a, b et c). Dans le cadre de la *session* du Forde's In, la différence en termes de paramètres situationnels clés n'est pas importante. C'est par ailleurs ce qui permet de souligner le différentiel en même temps que de l'imputer au(x) paramètre(s) mis en cause, ici principalement celui de la catégorie, et plus spécifiquement de la destination pédagogique de la *session*. À titre d'équivalence stricte entre la pièce 29 et la pièce 70, on peut nommer dans le désordre les conditions environnementales et géospatiales favorables aux deux *sessions*, la faible fréquentation externe, enfin la typologie similaire des participants. C'est par le contraste de ces paramètres équivalents que le rôle joué par la destination première de la *session* est mis en lumière. Seul, en ce sens, le nombre des participants actifs, c'est-à-dire jouant la pièce concernée, diffère réellement. Mais dans ce cas précis, ce dernier n'est que faiblement incident. L'épisode démonstratif engagé fait presque fi de la masse participante, à l'attention de laquelle il n'advient qu'indirectement. Son action n'est pas du même ordre que celle observée par exemple dans les cas de la *session* du 20/10/2007 au Castle Pub, ou encore du Castle Pub, le 20/01/2008 cette fois. Dans ces deux soirées, l'importance du nombre de participants internes est de forte incidence pour des raisons liées à la catégorie – nous y

revenons dans la partie suivante. Or la *session* du Forde's In, pas plus que celle du Wynne's, n'est ni une *session* rémunérée, ni une *session* régulière.

Dans ces deux cas, Michael O'Brien n'est sujet qu'aux seules contraintes qu'il se fixe. Si ce dernier décide de ne plus maintenir la contrainte préalable d'inhibition de son jeu individuel, rien en d'autres termes ne s'y oppose. L'étiquette lui confère de toutes façons une certaine autorité en vertu de sa fonction de *session leader*. Ses décisions personnelles sont presque celles du groupe tout entier. Il n'y a, cependant, dans la réorientation de la destination pédagogique de cette *session*, aucune révolution situationnelle. La donne n'est pas complètement neuve, en tout cas pas d'un point de vue social. Sur un plan musical toutefois, le changement de ce seul paramètre se répercute, donnant lieu à une modification non négligeable du contenu de l'énoncé étudié, ainsi qu'il en est fait preuve concrètement dans le chapitre précédent. Rappelons ces résultats sous forme de tableau synthétique²⁴⁶:

Effets Catégories	Modification Numérique	Valeur par type	Valeur par répartition
Commutations	+200%	+	+
Monnayages	+100%	+	+
Amalgames	+ (Pas d'amalgame pour la pièce 29)	+	+
Adjonctions	+ (Pas d'adjonction pour la pièce 29)	+	+
Omissions	Légère diminution (1 pour 2)	+/-	+/-

Tableau 64 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (HTULFI10P70)

La *session* du Wynne's, on l'a vu, diffère quelque peu de la *session* du Forde's In quant à son déroulement. Cette différence est principalement due à l'absence d'un cas d'épisode démonstratif analogue à celui ayant donné lieu, pour le Forde's In, à l'examen de la pièce 70. À chaque fois cependant, la comparaison des pièces du *set* montre une supériorité numérique

²⁴⁶Dans les colonnes, figurent des +, -. Les +, sont utilisés en cas de distinction favorable à la pièce concernée. Les - à l'inverse. Enfin l'utilisation du symbole +/-, a pour fonction de signifier une équivalence.

et qualitative en faveur des versions collectées lors de la *session* du 20/01/2008 au Castle, même si cette dernière peut sembler plus diffuse que pour la *session* de 2010. Il faut dire que dans le cadre de celle-ci, qui est pour rappel une *session* rémunérée et régulière, la séparation observée de la soirée en deux périodes distinctes est assurément fondamentale, puisqu'elle nous permet de disposer d'un cas d'interprétation du *set The pipe on the hob* dans le contexte d'une *session* incluant un ensemble de paramètres très différents. D'abord, ce n'est pas une *session* dont la destination première est pédagogique, comme c'est le cas de celle du 30/10/2007 au Wynne's. Ensuite, la première période de la *session* de 2008 au Castle Pub révèle une situation d'intimité que caractérise la présence de seulement 3 musiciens, dont deux sont de même famille. Le jeu, ainsi libéré de toute contrainte, est assuré d'une certaine qualité en raison de la familiarité de deux musiciens habitués à jouer ensemble. Enfin, les propriétés géospatiales des lieux, très favorables à ce début de *session*, associées à la présence non invasive d'un environnement social de nombre et de comportement convenables, font de la *session* du Castle Pub, encore une fois dans la première période, un terrain fertile à la production d'une musique de qualité. Récapitulons cela à travers trois tableaux synthétisant les résultats obtenus dans le chapitre précédant:

Effets Catégories	Modification Numérique	Valeur par type	Valeur par répartition
Amalgames	+133%	+	+
Omissions	+ (Pas d'omission pour la pièce 11a)	+	+
Adjonctions	+25%	+/-	+/-
Commutations	+20%	+	+
Monnayages	-66,6%	-	-

Tableau 65 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (POHCP08P5a)

Effets Catégories	Modification Numérique	Valeur par type	Valeur par répartition
Amalgames	+ 150%	+	+
Commutations	+ 100%	+	+
Adjonctions	+ (Pas d'adjonction pour la pièce 11b)	+	+
Monnayages	+ 66,6%	+	+
Omissions	+ 50%	+/-	+

Tableau 66 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (POHCP08P5b)

Effets Catégories	Modification Numérique	Valeur par type	Valeur par répartition
Commutations	+ 116,6%	+	+
Omissions	+ 14%	+	-
Monnayages	Equivalence quantitative	+	+
Amalgames	Equivalence quantitative	+/-	-
Adjonctions	- 60%	-	-

Tableau 67 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (POHCP08P5c)

Il ne serait pas pertinent de refaire un commentaire d'analyse déjà présent de façon détaillée dans le chapitre précédent. Les synthèses contenues par les trois tableaux sont de toute évidence favorables à l'hypothèse d'une matérialisation du paramètre de destination première dans l'actualisation des énoncés. Ce que montre le cas des trois *double jigs* de la *session* de 2007 au Wynne's, ajouté à celui des deux exemples de la *session* du Forde's In, c'est que nous pouvons selon toute vraisemblance affirmer une tendance récurrente à la

distinction de chaque pièce en vertu d'une constante supériorité par le nombre d'occurrences, les types de variantes, ainsi que leur répartition du point de vue de la structure énonciative.

1.2. Influences environnementales internes

Pour produire de nouvelles données permettant de soutenir concrètement l'hypothèse d'une influence de paramètres situationnels sur l'actualisation des énoncés musicaux, nous nous intéressons dans cette seconde sous-partie à ce qui relève de propriétés environnementales constitutives d'une *session* du point de vue des seuls participants, autrement dit à ce qui relève des propriétés environnementales internes. Nous disposons pour ce faire d'un exemple fort, celui du changement dans la structure caractéristique des deux périodes de la *session* du 20/01/2008, au Castle Pub.

La seconde période de cette *session* opère pour rappel une modification radicale de la géométrie caractéristique de la première partie de la soirée, plus intime, regroupant seulement trois musiciens: un membre de la famille de Michael O'Brien (sa fille Fionna), nous même, et Michael O'Brien. Du point de vue de la typologie des participants d'abord, et en toute corrélation de celui du taux de fréquentation interne, la seconde période est avant tout victime d'un accroissement considérable du nombre de participants, qui passe de 3 à 8. Les nouveaux venus sont uniquement des musiciens de la scène locale²⁴⁷. Ce changement est le principal facteur de réorientation de la soirée qui, d'intime et peu contrainte, prend désormais l'apparence d'une *session* collective plus proche de ce que l'usage offre, d'ordinaire, à Michael O'Brien lorsqu'il conduit une *session* régulière et rémunérée. Suite à cette soirée, ce dernier nous confie qu'un paramètre en particulier doit être signalé, celui des conditions moins optimales relatives au nouvel emplacement impliqué par l'arrivée de plusieurs musiciens de la scène locale.

Revenons brièvement sur ce qui est dit à ce sujet dans le chapitre 4. Le nombre conduit en effet Michael O'Brien ainsi que l'ensemble des participants à réorganiser l'espace en rapprochant plusieurs tables. Cela engendre une forme d'agrégation obligée, dont l'effet principal est de générer plusieurs petits groupes individuels. Une sorte de *session* dans la *session*. Sont alors amoindries les conditions d'entre-écoute, ainsi que les possibilités de communication entre les musiciens (discussions entre les pièces, interpellations liées à la musique, etc.). Il faut également souligner l'influence de liens sociaux préalables qui, en plus d'avoir naturellement tendance à favoriser les discussions entre amis, ne peuvent qu'être

²⁴⁷Nous sommes alors à Manorhamilton, dans la région de Leitrim.

confortés par une répartition spatiale allant dans un même sens. En plus d'être affaiblie par la masse, l'intimité première de la *session* se trouve de fait réduite par l'espace.

À l'exception des conduites individuelles qui restent globalement acceptables, on peut donc envisager de voir la seconde période de la *session* du Castle comme le négatif presque parfait de la première: **1)** intime // ouverte ; **2)** peu contrainte en raison d'une faible fréquentation // contraignante en raison de l'augmentation importante du nombre de participants (activation corollaire de l'étiquette) ; **3)** conditions géospatiales très favorables // perte de confort en raison d'une réorganisation moins optimale de l'espace nécessaire aux musiciens²⁴⁸.

Et c'est précisément pour cette facilité à distinguer les deux périodes que nous choisissons de comparer deux versions d'une même pièce. Tout porte en effet à penser que dans deux contextes si aisément différenciables, il est raisonnable d'attendre quelques variations significatives dans le traitement des catégories, types, et répartition des procédures énonciatives²⁴⁹. Le tableau ci-dessous offre une synthèse des résultats obtenus dans le chapitre précédent, pour la pièce 25, soit celle de la seconde période.

Effets Catégories	Modification Numérique	Valeur par type	Valeur par répartition
Adjonctions	- 75%	-	-
Amalgames	-57,5%	-	-
Commutations	- 37,5%	-	+/-
Monnayages	Equivalence quantitative	+/-	+/-
Omissions	+ 125%	+	+

Tableau 68 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (DGCP08P25)

²⁴⁸Précisons que si nous ne nous intéressons ici qu'aux propriétés environnementales internes, c'est pour la raison principale que dans la confrontation des deux périodes, aucun autre paramètre ne diffère particulièrement – à l'exception peut-être de l'instrumentarium, dont nous avons cependant vu dans le précédent chapitre qu'il ne souffrait pas de déséquilibre particulier, au sens en tout cas où l'entend Michael O'Brien.

²⁴⁹Il est à ce titre particulièrement heureux d'avoir eu, au hasard du choix répertoire effectué par Michael O'Brien dans le cadre de cette *session*, la possibilité de collecter deux versions d'une même pièce, dans le contexte des deux périodes si caractéristiques.

En esquisant un parallèle de faible valeur analytique, on pourrait ici souligner que le différentiel dans le traitement des procédures variationnelles est moindre, dans ce cas précis, que celui révélé par les comparaisons fondées sur le paramètre de destination pédagogique première des exemples précédents. Mais il convient de ne pas oublier que par essence, la musique instrumentale à danser irlandaise se fonde sur un principe de variation. Ce qui implique de tenir compte de la difficulté relative à l'obtention de taux toujours très élevés de différence. Or la contrainte générée par une orientation fondée sur la transmission est en elle-même très forte, plus forte en tout cas que les changements affectant les propriétés environnementales internes de la *session* du Castle de 2008. Ils n'en restent pas moins significatifs.

La tendance à l'infériorité tant numérique que qualitative pour la pièce 25 semble en effet suffisamment fiable pour valider, à nouveau, l'hypothèse d'une affection de l'énoncé par la situation. Dans ce cas précis les faits prouvent que les adjonctions sont numériquement inférieures de 75%. Elles sont moins variées, ainsi que moins réparties. Les amalgames procèdent de même (-57,5% pour le nombre d'occurrences, répartition et typologie défavorables). Si la répartition des commutations est analogue d'une pièce à l'autre, la typologie et le nombre révèlent encore une nette supériorité de la pièce 3 sur la pièce 25. Les monnayages sont en revanche équivalents. Enfin, rappelons la supériorité indéniable de la pièce 25 du point de vue du traitement des variations par omission, dont la particularité pour cette pièce offre un cas relativement isolé, que nous ne parvenons pas à expliquer²⁵⁰.

Avec ce nouvel exemple, nous disposons donc d'un renforcement concret allant dans le sens de l'hypothèse d'une matérialisation d'interactions opérant entre une situation d'énonciation et l'énonciation en elle-même. L'incidence environnementale interne est, ainsi que l'illustre l'exemple des deux comparaisons du *reel Devanney's Goat*, répercutée de façon significative et surtout vérifiable sur les procédures relatives au traitement global des variantes. C'est également le cas de l'environnement externe, dont les effets analogues sur le matériau sonore constituent tout l'intérêt de la prochaine sous-partie.

²⁵⁰Bien que cela soit envisageable lors d'un prochain séjour dans le nord-ouest de l'Irlande, il ne nous semble pas facile d'interroger Michael O'Brien à ce sujet. Nous avons la conviction qu'aucune réponse ne saurait être trouvée pour expliquer cet état de fait. De notre côté, aucune incidence environnementale n'étant venu générer une partie de ces omissions, il nous semble que, tout simplement, celles-ci sont dues à l'inspiration de l'instant. Ce qui, nous en conviendrons, n'est que faiblement valable sur un plan strictement analytique, en même temps que difficile à cerner sur un plan méthodologique. L'exégèse s'arrête donc sur le constat que, quoi qu'on en dise, la pièce 25 se distingue de l'ensemble du corpus par la fréquence de ses omissions.

1.3. Influences environnementales externes

Pour ce nouveau cas d'interaction musique/environnement, nous nous intéressons aux liens partagés par les musiciens et l'environnement social, alors considéré d'un point de vue externe à la *session*. Cela implique principalement trois paramètres situationnels clés: **1)** Le taux de fréquentation externe ; **2)** La typologie des non participants ; et **3)** les conduites individuelles à travers leur rapport à l'étiquette. S'il peut paraître évident de devoir tenir compte du taux de fréquentation externe, une trop forte fréquentation n'en reste pas moins potentiellement handicapante, en raison du bruit, des interpellations, mais surtout en raison de la difficulté, voire de l'impossibilité pour les musiciens à gérer les conduites de l'ensemble des individus présents dans le cadre de la soirée. En toute connexion, il s'agit également d'apprécier l'environnement externe sur la base d'une approche typologique: comprendre pourquoi l'environnement s'avère défavorable, exigeant, ou à l'inverse trop absent, c'est principalement s'intéresser aux individus à l'origine de cet état de fait, à leurs motivations. Autrement dit, il s'agit de faire acte de compréhension, au sens accordé à ce terme par l'individualisme méthodologique. Dans ce type de situations, le rapport des individus aux normes induites par l'étiquette est donc un facteur de la plus haute importance.

Parmi l'ensemble des données constituant notre corpus ethnographique d'ordre situationnel, deux *sessions* se révèlent particulièrement adaptées au traitement de la question des influences environnementales externes. Le premier cas appartient on l'a vu à la *session* du 29/10/2007, au Castle Pub. Afin de mettre en valeur le plus efficacement les données comparatives, nous utilisons la confrontation de la pièce 1 (*Devanney's Goat*, Castle Pub 2007) et de la pièce 3 (*Devanney's Goat*, Castle Pub 2008). Le second cas de *session* emprunté renvoie à la soirée du Harp Tavern, le 16/02/2010. Pour illustrer au mieux les effets observables, nous revenons brièvement sur les comparaisons de l'ensemble des pièces du *set The Tarbolton*, interprétées lors de la *session* du Harp Tavern en 2010 et dans le contexte de la seconde période de la *session* du 20/01/2008.

Ces deux *sessions* sont, ainsi que le révèlent les analyses du chapitre précédent, des cas de figure presque types et idéals, pour la raison principale que leur environnement social d'immersion peut être désigné comme particulièrement invasif. Nous pourrions à cet effet choisir une seule des deux *sessions*. Mais précisément parce que les environnements externes ne sont pas du même ordre, il semble intéressant de vérifier que leurs effets sur la matière sonore ne sont, eux non plus, pas identiques.

Commençons par un rapide retour sur la *session* de 2007 au Castle. Pour cerner le rôle prépondérant de l'environnement social sur les problèmes rencontrés dans le cadre de cette soirée, il convient de se risquer à une hiérarchisation de l'ensemble des paramètres situationnels clés susceptibles d'expliquer le différentiel avéré entre les pièces soumises à comparaison (DGCP07P1 vs DGCP08P3). En fait de hiérarchisation, nous tenons simplement à mentionner que selon nos observations, le taux de fréquentation important de la soirée, associé aux données typologiques des non participants, est d'action plus importante que d'autres paramètres situationnels pourtant jugés, eux aussi, défavorables par Michael O'Brien. En considérant par exemple le paramètre des conditions géospatiales spécifiques à l'emplacement des musiciens, il s'avère que les principales difficultés occasionnées par le changement de lieu se trouvent très largement liées au nombre important de clients, dont les allées et venues au cours de la soirée constituent une gêne, et surtout une gêne fréquente. Bien qu'il ne s'agisse là que d'un commentaire personnel, il semble probable que dans une circonstance de moindre fréquentation, les désagréments causés auraient très certainement été inférieurs. L'inconfort engendré par la présence de nombreux clients peut être illustré autrement, en se plaçant du côté de ce que Michael O'Brien désigne en tant que déséquilibre lié à l'instrumentarium. Il va sans dire en effet que la faible optimisation des conditions d'entre-écoute, imputable notamment à la présence de musiciens trop nombreux ainsi que de plusieurs instruments de puissance acoustique importante, ne peut que se trouver confortée par la présence d'un environnement incidemment bruyant. Si donc les paramètres situationnels défavorables ne font pas défaut pour cette *session*, il convient d'insister sur l'impact primordial occasionné par l'environnement social.

Nous avons suffisamment détaillé la matérialisation de cette affection environnementale externe sur un plan strictement musical dans le chapitre précédent. Il semble suffisant de produire une synthèse des résultats comparatistes obtenus, à nouveau sous forme de tableau. Comme on peut s'y attendre, celui-ci, en page suivante, révèle une nette infériorité dans le traitement global des variantes de la pièce 1, soit de l'énoncé propre à la *session* du Castle en 2007.

Effets Catégories	Modification Numérique	Valeur par type	Valeur par répartition
Commutations	- 166,5%	-	-
Amalgames	-42%	-	-
Adjonctions	Aucune adjonction	-	-
Omissions	+ 20%	+/-	+/-
Monnayages	+150%	-	+

Tableau 69 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (DGCP07P1)

Les divers éléments de synthèse contenus dans le tableau sont pour le moins éloquents. L'on peut naturellement commencer par souligner la baisse de 166,5% du nombre de commutations, et de 42% du nombre d'amalgames. Leur infériorité numérique est en outre immédiatement soutenue par une diminution de la valeur par type, ainsi que d'une variété de répartition moindre. Les adjonctions, ensuite, n'invitent à aucun autre commentaire que celui relevant l'absence totale de cette catégorie de variante pour la pièce 1. Soulignons enfin les deux catégories des omissions et des monnayages, en précisant, pour les omissions, que le nombre d'occurrences n'apporte aucune distinction de la valeur par type et répartition, et pour les monnayages, que le nombre bien plus important ne se répercute que sur la répartition des variantes au sein de la structure énonciative, sans affecter les types, qui, en outre, s'avèrent supérieurs dans le cadre de la pièce 25²⁵¹.

La comparaison d'une pièce appartenant à la *session* du Castle Pub en 2007, principalement en vertu d'un environnement social particulièrement défavorable aux musiciens, révèle ici une diminution de la qualité globale des procédures de traitement variationnel. La *session* du 16/02/2010 au Harp Tavern permet d'observer, dans un contexte pourtant fort similaire, un cas presque inversé. Il est donc intéressant d'apprécier les raisons d'un tel changement.

Il faut pour cela revenir brièvement sur les paramètres situationnels caractéristiques de cette soirée. Evacuons pour ce faire ceux parmi les moins illustratifs, en rappelant que pour

²⁵¹ Minimisons toutefois en rappelant que les analyses du chapitre 4 permettent de distinguer favorablement les types de monnayages empruntés pour la pièce 25 sur la base d'une seule différence (1 type pour la pièce 1 contre 2 pour la pièce 25).

cette *session*, l'instrumentarium, les conditions géospatiales, ainsi que la typologie des participants concourent favorablement à la structuration globale de la soirée. Il en va différemment de l'environnement social. En premier lieu, nous sommes à nouveau confrontés à une fréquentation importante de l'établissement. En second lieu, rappelons que les musiciens ont, ce soir-là, affaire à un éventail de non participants particulièrement diversifié, parmi lesquels se trouve, en plus de touristes français (nous-mêmes ainsi que deux accompagnateurs), un groupe de touristes nord américains.

Nous avons abordé dans le chapitre précédent l'ensemble des données descriptives relatives à ce groupe, si bien qu'il serait redondant de les produire à nouveau. Ce qu'il faut en revanche itérer voire approfondir, est le constat de la nature spécifique de leurs conduites sociales. Celles-ci ne peuvent avant tout pas être considérées de la même façon que les comportements irrespectueux de l'environnement social de la *session* du Castle, en 2007. Michael O'Brien, en discussion de fin de *session*, nous confie à ce sujet qu'il s'agit d'un comportement touristique habituel, fondé sur une forme de malentendu relatif à la définition même de ce qu'est une *session* de musique en Irlande. Pour bien des touristes, insuffisamment renseignés, une *session* ne diffère pas d'un concert. Il s'agit plus pour eux d'une forme interactive de concert fondé sur un principe, disons, de musique à la demande. Ce qui du point de vue des musiciens locaux, du moins ceux avec qui nous travaillons sur le terrain, n'est absolument pas le cas. C'est ici, corollairement, qu'entre en jeu le paramètre déjà signalé de la catégorie d'appartenance de la *session* concernée. Celle du Harp Tavern est régulière, rémunérée, ce qui oblige contractuellement les musiciens à composer avec la situation, quel que soit leur sentiment.

Sans intégralement muter en un événement de type concert, la *session* a donc devant ce format d'audience une certaine responsabilité, même s'il s'agit la plupart du temps d'une audience autoproclamée. Il faut jouer au mieux, pérenniser en quelque sorte l'image de musiciens irlandais virtuoses, sachant aussi bien chanter que jouer d'un instrument. Et ce type d'attentes de la part des non-participants est très nettement observable le 16/02/2010 au Harp Tavern. De nombreux chants sont demandés, on exige enfin des pièces à danser, afin de permettre à quelques membres du groupe de faire une démonstration. Certaines propositions de *set* sont même refusées, sous prétexte d'une préférence des non participants pour le chant, plutôt que la musique instrumentale.

Il n'est pas nécessaire d'aller plus loin. Précisons simplement que cette conjoncture si particulière est la raison pour laquelle nous optons, dans la mise au jour des paramètres clés de la *session* du Harp Tavern en 2010, pour caractériser l'environnement social non en tant

que défavorable, même s'il l'est d'une certaine façon, mais plutôt en tant qu'exigeant. Il a donc sans aucun doute une nouvelle possibilité de vérifier si, à l'aune d'une contrainte externe aussi influente, l'actualisation des énoncés musicaux est affectée. La synthèse des résultats analytiques du chapitre 4 est, selon toute vraisemblance, favorable à cette hypothèse.

Les trois tableaux ci-dessous, un pour chaque pièce du *set*, en donnent un rapide aperçu²⁵²:

Effets Catégories	Modification Numérique	Valeur par type	Valeur par répartition
Monnayages	+300%	+	+
Omissions	+ (pas d'omission pour la pièce 24a)	+	+
Adjonctions	+100%	+/-	+/-
Amalgames	+75%	+	+
Commutations	+60%	+	+

Tableau 70 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (TARHT10P32a)

²⁵²Pour rappel, nous utilisons présentement les comparaisons des pièces 32a, b et c, interprétées au Harp Tavern, à celles de la *session* du Castle Pub (24a, b et c).

Effets Catégories	Modification Numérique	Valeur par type	Valeur par répartition
Monnayages	+250%	+	+
Omissions	+ (pas d'omission pour la pièce 24a)	+	+
Amalgames	+40%	+	+
Adjonctions	Equivalence quantitative	+/-	+/-
Commutations	-25%	+	+/-

Tableau 71 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (LCOLHT10P32b)

Effets Catégories	Modification Numérique	Valeur par type	Valeur par répartition
Monnayages	+500%	+	+
Omissions	+ 57%	+	+
Amalgames	+16,6%	+/-	+/-
Adjonctions	Equivalence quantitative	+/-	+/-
Commutations	-37,5%	-	-

Tableau 72 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (SBHT10P32c)

La lecture de ces trois tableaux permet de considérer, à nouveau, la validité de l'hypothèse ici soutenue d'une interaction factuelle entre énonciation et situation d'énonciation. Sur l'ensemble des trois pièces du *set The Tarbolton*, il n'est en effet possible de constater qu'un seul cas d'infériorité dans le traitement des variantes, en l'occurrence les commutations du dernier *reel The Sailor's Bonnet*. Pour le reste, une très nette tendance à la supériorité tant

numérique que qualitative des variations se dessine, avec certains différentiels pouvant aller jusqu'à l'augmentation de 500% du nombre de variantes pour une catégorie donnée – les monnayages, évidemment soutenue par une supériorité dans le choix des types, ainsi que de la répartition des occurrences. Constatons, en outre, qu'en cas d'augmentation moindre, par exemple les amalgames de la pièce 32b, ou les commutations de la pièce 32a, les résultats comparatifs révèlent tout de même une infériorité par type et/ou répartition des variantes de l'énoncé concurrent (Castle Pub 2008). Enfin, lorsque les variations sont équivalentes sur un plan quantitatif, elles le sont également sur celui de la typologie, comme du point de vue de la répartition.

1.4. Cas de *sessions* similaires

Nous disposons désormais de trois cas de figure permettant de soutenir qu'il est non seulement possible, scientifiquement, mais également pertinent de plaider en faveur d'une hypothèse accordant à une situation sociale donnée, une capacité à influencer concrètement le produit musical, autrement dit à en modifier substantiellement la teneur de l'énonciation. Il est toutefois important de considérer que l'ensemble des comparaisons exploitées à cette fin participe d'une volonté de mettre au jour un différentiel révélé par voie de contraste. Le cas des énoncés au cours de *sessions* d'orientation pédagogique est, par exemple, fondé sur la confrontation d'une situation non pédagogique, ou, dans un des deux cas, pédagogique mais réorientée. Le traitement des questions ayant pour objet les propriétés environnementales internes s'appuie quant à lui sur la mise en concurrence de situations favorables, et de situations moins favorables, voire défavorables. Enfin l'exemple immédiatement précédent a pour principe la mesure d'une situation environnementale externe défavorable, ou exigeante dans le cas de la *session* du Harp Tavern, à l'aune d'une situation reconnue meilleure par notre informateur.

Un tel cheminement oblige selon nous à l'engagement d'une procédure de vérification, fondée sur l'exemple d'une comparaison de *sessions* aux conditions analogues, autrement dit par le recours à une situation témoin. Nous l'évoquons dans le parcours analytique du chapitre 4, mais il semble utile ici de convoquer à nouveau cette problématique. C'est que, si autant de différences, sur les plans numérique et qualitatif, apparaissent suite à la confrontation de pièces interprétées dans des environnements de structures proches, pour ne pas dire similaires, alors les comparaisons effectuées sur la base de situations distinctes seraient considérablement affaiblies, voire invalidées.

Afin de réaliser cette analyse situationnelle témoin, nous optons pour un retour sur la comparaison de deux interprétations du *reel The Humours of Tulla*. La première renvoie à la pièce 4, collectée au cours de la *session* du 19/01/2008 au Róisín Dubh. La seconde est empruntée aux enregistrements de la seconde période de la *session* du Castle Pub, le 20/01/2008, soit le lendemain.

Pour ces deux *sessions*, les catégories et destinations sont avant tout les mêmes. Le groupement typologique des individus participants est également proche. Il en va ainsi de la fréquentation externe, comme de la constitution favorable de l'environnement social. Des points de divergence apparaissent toutefois sur le plan de l'instrumentarium, qui contraste par le nombre des participants de la *session* du 21/01/2008 et par la présence d'un piano amateur au cours de celle du Róisín Dubh. Deux paramètres différenciables certes, mais équivalents selon nous en tant qu'ils constituent, d'un côté comme de l'autre, un élément de contrainte reconnu par Michael O'Brien. Seul le taux de fréquentation interne de la *session* du Castle Pub permet de distinguer, de façon claire, les deux soirées, bien que la différence reste faible. Cet ensemble de points communs, ainsi que la proportion peu significative d'éléments divergents, constitue donc d'après nous un modèle de situation témoin convenable. Reproduisons ci-dessous, abrégés à nouveau sous forme de tableau, les résultats des analyses comparées détaillées du chapitre précédent:

Effets Catégories	Modification Numérique	Valeur par type	Valeur par répartition
Monnayages	+100%	+	+
Omissions	+ 50%	+/-	+/-
Amalgames	-66,6%	-	+/-
Commutations	-25%	+/-	+/-
Adjonctions	Equivalence quantitative	+/-	+/-

Tableau 73 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (HTULCP08P21)

Les résultats synthétisés dans le tableau montrent une tendance aisément distinguable des exemples précédents. On note en effet rapidement une équivalence dans le traitement des variantes. Les monnayages et les omissions apparaissent, sur un plan strictement numérique, supérieurs pour la pièce 21. La supériorité quantitative des monnayages est en outre renforcée par une plus grande variété des types de variantes, ainsi que de la répartition des ces dernières au sein de la structure énonciative. Mais il s'agit du seul cas observable. Les omissions, en effet, bien que plus nombreuses dans la version du Castle, s'avèrent toutefois équivalentes du point de vue des qualités objectives des variations. Un retour sur les amalgames et les commutations permet d'encourager le rapprochement des deux versions. La pièce 21, dans ces deux cas, est en état d'infériorité numérique. Cependant, à l'exception des types d'amalgames, plus riches pour la version du Róisín Dubh, la supériorité quantitative de ces deux catégories de variation ne se répercute pas sur le plan des qualités typologiques, comme sur celui de la répartition des variantes, qu'elles ne permettent donc pas de distinguer. Les adjonctions, pour finir, apparaissent équivalentes en tout point.

Cet exemple de croisement de *sessions* analogues, révélant conjointement une relative proximité dans le traitement variationnel de l'énonciation, permet pour conclure de valider l'intérêt comme la valeur d'une étude fondée sur la comparaison de mêmes pièces, prise en des contextes variés. L'hypothèse d'une interaction dynamique entre matière sonore et processus situationnels est donc valable, dans la mesure en tout cas des résultats empiriques obtenus à partir de la connexion de paramètres situationnels ciblés à des énoncés musicaux récurrents, dont la comparaison se fonde sur un différentiel dans les procédures de traitement des variations.

2. Réfléchir à l'élargissement des résultats

Il convient de s'arrêter à présent sur un certain nombre de points qui, indéniablement, invitent à réfléchir à l'application de notre hypothèse principale sur le plan des *sessions* irlandaises considérées d'un point de vue général. Il s'agit avant tout de s'interroger sur les possibilités en même temps que les éventuelles limites d'un élargissement qui, parce que les résultats s'appuient exclusivement ici sur les énoncés propres à Michael O'Brien, pourrait ne pas être opératoire en dehors de ce musicien. Le problème soulevé, autrement dit, appartient à l'origine individuelle des énoncés musicaux analysés.

Bien qu'il puisse difficilement en être autrement – les énoncés sont, dans une certaine mesure, forcément individuels, il n'en apparaît pas moins que travailler à partir d'un seul musicien doit être avant tout considéré à titre de point de départ. Ce qui provoque, de fait,

l'appréhension de questionnements plus projectifs, tel la possibilité d'un approfondissement ultérieur de ce type d'enquête, de son élargissement dans le temps, de l'augmentation du nombre des sujets enquêtés, ou encore d'un affûtage des paramètres à la fois situationnels et musicaux. La nécessité d'une collaboration d'ordre expérimental avec les musiciens est également suggérée, à titre de renforcement de la pertinence culturelle de l'ensemble des résultats. C'est à ces questions que se consacre la fin du présent chapitre.

2.1. Prise en compte du caractère individuel de l'énonciation

La question du caractère individuel de la production des énoncés musicaux est, du point de vue des problématiques soulevées dans cette thèse, à la fois centrale et délicate. C'est que la pratique instrumentale en *session* s'avère, bien que collective en principe, d'essence profondément individuelle. Hazel Fairbairn, souvent citée pour les affinités que partagent ses travaux et les nôtres, ne dit d'ailleurs pas autre chose lorsqu'elle choisit d'intituler une sous-partie de sa thèse *The Irish Ensemble: A Group of Soloists*²⁵³. Il faut en convenir, le groupe que constitue une *session* musicale est d'abord et surtout caractérisé par la somme des individus qui le fondent.

Cette reconnaissance de l'importance du facteur individuel comme élément essentiel pour étudier la pratique instrumentale en *session* est par ailleurs un trait si caractéristique de l'ensemble des approches ethnomusicologiques s'intéressant à la pratique instrumentale de tradition irlandaise, qu'une brève digression s'impose en exemple. Prenons à cet effet la question des analyses dites stylistiques, que pour des raisons de pertinence nous n'avons pas jugé opportun d'exploiter dans cette thèse. Une bibliographie abondante compte par exemple les travaux fouillés d'un spécialiste de la question, Lawrence Erwin McCullough, lequel consacre au style irlandais cinquante-deux pages de sa thèse²⁵⁴. Outre un article du même auteur dans la revue *Ethnomusicology*²⁵⁵, on peut mentionner le style à travers les mémoires de Master de Niall Keegan²⁵⁶, Marion McAuley²⁵⁷, Brendan Ring²⁵⁸, Eric Cunningham²⁵⁹, la

²⁵³FAIRBAIRN, Hazel, *op. cit.*, p. 118. Dans cette sous-partie, l'auteure propose un rapprochement entre la situation des groupes professionnalisés de musiciens traditionnels irlandais et la situation de *session*, qui, analogue en bien des points selon elle, se caractérise par un assemblage de personnalités musicales (*cf. supra*).

²⁵⁴McCULLOUGH, Lawrence Erwin, *Irish music in Chicago: an ethnomusicological study*, thèse de musicologie non publiée, Université de Pittsburgh, 1978, pp. 123-172.

²⁵⁵McCULLOUGH, Lawrence Erwin, "Style in traditional Irish music", *Ethnomusicology*, 21, n° 1(1977), pp. 85-97.

²⁵⁶KEEGAN, Niall S., *The words of traditional flute style*, Master de musicologie non publié, Université de Cork, 1992.

²⁵⁷McAULEY, Marion, *Aspects of stylistic change in Irish traditional dance music*, Master de musicologie non publié, Université de Cork, 1989.

Thèse de Graeme Smith²⁶⁰, ainsi qu'un article subséquent²⁶¹. D'autres thèses plus généralistes proposent également de solides définitions. Citons principalement les travaux déjà mentionnés du professeur Ó Súilleabháin²⁶² et de Michael Moloney²⁶³. Signalons enfin pour terminer ce rapide panorama – il serait fastidieux et inapproprié de produire ici une liste exhaustive des références abordant la question du style dans le cadre de la musique irlandaise –, quelques ressources monographiques utiles dont celles de Caoimhín Mac Aoidh²⁶⁴, Thérèse Smith et Ó Súilleabháin²⁶⁵, David Lyth²⁶⁶, Fintan Vallely²⁶⁷, et Helen O'Shea²⁶⁸.

La plupart de ces travaux interrogent la notion de style à travers l'appréciation de différents paramètres musicaux relevant soit de la poïétique, soit de l'esthétique. Tous, à de rares exceptions, ont en outre recours pour la démonstration à des analyses de niveau neutre (même si ce terme n'est à notre connaissance utilisé par aucun des auteurs). Mais ce qui compte le plus ici est de constater que l'ensemble des analyses proposées par ces ouvrages utilise comme objet de description non la collectivité musicienne mais bien l'individu qui est au cœur de la démarche analytique. Niall Keegan, pour ne citer qu'un exemple, représente bien cette tendance :

Une compréhension empirique exacte du style est impraticable, voire impossible, dans un contexte dépassant celui de la seule performance individuelle. En outre, cela ne permettrait pas de nous faire une idée de la perception du style et des styles au sein de la communauté traditionnelle.²⁶⁹

²⁵⁸RING, Brendan, *Travelling style: the uilleann piping of Paddy Keenan*, mémoire de licence, Université de Cork, 1992.

²⁵⁹CUNNINGHAM, Eric, *John Joe Kelly: sticking with the roots*, Master de musicologie non publié, Université de Cork, 1999.

²⁶⁰SMITH, Graeme, *The social meaning of Irish button accordion playing styles from 1900-1975*, thèse de musicologie non publiée, Université Monach, 1990.

²⁶¹SMITH, Graeme, "Modern-style Irish accordion playing: history, biography and class.", *Ethnomusicology*, 41, n° 3 (1997), pp. 433-451.

²⁶²Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, *Innovation and tradition in the music of Tommie Potts*, thèse de musicologie non publiée, The Queen's University de Belfast, 1987.

²⁶³MOLONEY, Michael, *Irish music in America: continuity and change*, thèse de musicologie non publiée, Université de Pennsilvanie, 1992.

²⁶⁴MAC AOIDH, Caoimhín, *Between the jigs and the reels*, Manorhamilton : Drumlin Publications, 1994.

²⁶⁵SMITH, Thérèse ; Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, éd. *Blas: the local accent in Irish traditional music*, Dublin : Folk Music Society of Ireland, 1997.

²⁶⁶LYTH, David, *Bowing style in Irish fiddle playing*, Vol. 1, Dublin : Comhaltas Ceoltóirí Éireann, 1981.

²⁶⁷VALLELY, Fintan, éd. *The companion to Irish traditional music*, New York : New York University Press, 1999.

²⁶⁸O'SHEA, Helen, *The making of Irish traditional music*, Cork : Cork University Press, 2008.

²⁶⁹Notre traduction de : « *An accurate empirical understanding of style in contexts beyond that of the individual performer becomes impracticable, if not impossible. Also it would not give us insight into the perception of style and styles amongst the traditional community.* » cf. KEEGAN, Niall, « The verbal context of régional style in traditional Irish music », SMITH, Thérèse ; Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, éd. *Blas: the local accent in Irish traditional music*, Dublin : Folk Music Society of Ireland, 1997, p. 117.

Sans nier l'existence de plusieurs niveaux d'observation possibles, la détermination d'un style musical n'est pas envisagée autrement par Keegan qu'à partir d'énoncés individuels jugés, *ante* comme *ex post*, représentatifs de l'ensemble de la communauté. Pour l'ethnomusicologue irlandiciste actuel, il est donc envisageable de dire sans nul doute qu'en matière de style musical, c'est l'individu qui prévaut²⁷⁰.

Une référence aux travaux de McCullough permet de renforcer ce qui vient d'être dit:

Le terme "style" tel qu'utilisé par les musiciens exprime la forme composite des traits distinctifs identifiant la performance musicale d'un individu. [...] Ces variables peuvent être considérées comme des universaux stylistiques pour cet idiome dans le sens où leur occurrence ou leur non-occurrence caractérise toute performance en même temps qu'elle sert de base évaluative standard à partir de laquelle la performance d'un individu est estimée par d'autres musiciens.²⁷¹

Comme nous avons souligné notre volonté de ne pas entrer dans l'analyse du style, nous ne prolongerons pas cette digression. Nous souhaitons simplement souligner par là, la place centrale occupée par cette contrainte presque indépassable qu'est, en tout cas pour la musique instrumentale à danser irlandaise, la prégnance du facteur individuel sur l'origine de la production musicale. Pour cette thèse, les questionnements sont on l'a vu similaires. Travailler à partir de l'individu est donc, en même temps que le meilleur moyen pour valider l'hypothèse d'une interaction entre une énonciation et sa situation globale d'immersion, le seul biais semble-t-il offrant un accès à une connaissance élargie de cette tradition, d'un point de vue plus général. À travers les résultats analytiques mis au jour, tout semble indiquer qu'il y a, preuves à l'appui, interaction factuelle, que la matière sonore est effectivement sensible au contexte – pour reprendre la formule de Regula Burckhardt Qureshi²⁷². Reste à savoir si ce qu'il advient de la musique de Michael O'Brien a valeur de principe général, applicable à l'ensemble des productions musicales, indépendamment donc des musiciens visés. Les problèmes générés par ce qui procède d'une approche d'ordre strictement musical se multiplient en outre si l'on porte attention à l'origine également individuelle des réactions comportementales face à l'environnement à la fois interne et externe de la *session*.

²⁷⁰Ce constat, étique, trouve en outre à se justifier dans la valeur appliquée au terme style par les détenteurs de la culture, ce qui contribue à renforcer la stabilité de la définition.

²⁷¹Notre traduction de : « *The term "style" as used by Irish musicians denotes the composite form of the distinctive features that identify an individual's musical performance [...]. These variables can be viewed as stylistic universals for this idiom in that their occurrence or non-occurrence characterizes every performance and serves as the basic evaluative standard by which an individual's performance is judged by other musicians.* » cf. McCULLOUGH, Lawrence Erwin, *op. cit.*, pp. 120-121.

²⁷²QURESHI, Regula Burckhardt, *Sufi music of India and Pakistan: sound, context, and meaning in Qawwali*, Karachi : Oxford University Press, 1986/R2006.

Précisons que nous n'évacuons point là l'impact d'une dynamique groupale sur la façon qu'ont les individus de recevoir les messages incessamment transmis par leur environnement. Le partage de principes communs révélés notamment par l'étiquette montre au contraire que le groupe joue un rôle de premier plan. Mais il n'en reste pas moins que les réactions individuelles, consubstantielles à la pratique musicale, restent concrètement le fait des seuls individus.

Dans notre cas précis, ce sont des faits individuels, provisoirement et arbitrairement découpés, que l'observation scientifique permet de restituer, si ce n'est totalement, en tout cas de façon partielle. Est-ce à dire que l'hypothèse ne tient pas ? Notre réponse à cela est évidemment négative. Elle s'appuie sur le double principe d'une représentativité dans un premier temps supposée, théorique donc, et dans un second temps, avérée par des faits concrets, dont la validité n'a aucune raison autre qu'idéologique de ne pas être acceptée. Si, bien légitimement, le seul cas de Michael O'Brien peut se juger insuffisant pour être coextensif à l'ensemble des musiciens de *session*, il n'en demeure pas moins justiciable de penser tout à fait l'inverse²⁷³.

C'est que, l'examen détaillé de 26 pièces interprétées par Michael O'Brien dans le cadre de situations variables offre de toute évidence un excellent point de départ pour approfondir la compréhension de ce qui caractérise, dans les faits, le fonctionnement à la fois individuel et groupal de toute *session* musicale. En sa qualité de musicien aguerri, tenant souvent le *lead* dans le cadre de *session* régulières et rémunérées, connu par ses pairs pour posséder un grand répertoire, pour également ses qualités techniques en tant qu'interprète, Michael O'Brien est assurément un sujet dont l'étude nous permet de disposer ici d'un échantillon plus que représentatif. Accorder de la valeur à une étude s'appuyant sur un seul cas, dans la mesure où ce dernier se révèle représentatif de sa communauté, est donc légitime. À ce titre, il est également important de considérer combien cette valeur est, eu égard aux résultats obtenus, réelle. Elle tient notamment à l'efficacité apparente du modèle réalisé pour mener à bien ce travail. Ce qui marche sur ce Michael O'Brien, entendons par là, la structure analytique et descriptive mise en place pour étudier l'effet des interactions socio-environnementales sur les énoncés propres à ce musicien, pourrait servir, sans aucun doute, à étudier d'autres musiciens.

²⁷³Les références faites, autour de la question du style, à Niall Keegan et Laurence Erwin McCullough, vont d'ailleurs clairement dans cette direction.

2.2. Renforcement de l'exemplarité

Les questionnements liés à l'origine individuelle de l'énonciation ont fait poindre une problématique conduisant à réfléchir aux possibilités d'un élargissement de nos résultats, en vertu du principe de représentativité par conditions suffisantes. Eu égard aux exemples traités dans le cadre des analyses comparées de l'ensemble des pièces de notre corpus, il semble parfaitement légitime de considérer qu'en l'état, le cas de Michael O'Brien constitue un premier pas vers la mise en place d'un modèle efficace permettant d'apprécier les rapports dynamiques aux commandes de toute *session* musicale. Son exemple répond dans ce sens aux conditions suffisantes de représentativité.

La voie ainsi ouverte apparaît fiable. Elle est également pérenne, si l'on considère les possibilités offertes par notre modèle à l'augmentation ultérieure du nombre des sujets d'étude. Le travail analytique opéré sur Michael O'Brien et les résultats qui en découlent révèlent à cet égard l'intérêt qu'il y aurait à pousser plus loin les investigations, à élargir le travail sur un panel plus large d'informateurs et de musiciens. Le facteur de représentativité des résultats de la thèse n'est donc pas biaisé par le recours à un seul sujet d'étude. Il suscite au contraire l'envie de vérifier si, à chaque fois et sur chaque nouveau musicien, les processus enclenchés agissent de façon similaire, ou si au contraire tout se révèle différent.

La question est d'autant plus stimulante que des points de désaccord concernant les effets de la situation sur la matière sonore ont d'ailleurs opposé entre eux certains de nos informateurs. Par exemple, la *flutist* Vicky Skelton s'est désolidarisée en partie du reste des musiciens, prétextant que ses dispositions personnelles, et uniquement ces dernières, étaient, dans le processus de réception et d'appréciation de la qualité d'une pièce donnée, ce, quelle que soit la situation, un média potentiellement trompeur. Il semble envisageable selon elle de juger un énoncé particulièrement bon, sans être assuré de pouvoir l'opposer par ses qualités intrinsèques à un autre énoncé, fut-il pétri de variantes. Autrement dit, pour Vicky Skelton, la valorisation d'un instant émotionnel spécifique peut conduire à accorder à une pièce de faible qualité interprétative un statut esthétique analogue à une interprétation de contenu plus fouillée. Ce qui n'est absolument pas dénué de sens. Inversement confie-t-elle, son argument n'a qu'une valeur d'opposition en vertu des nombreuses difficultés qu'elle éprouverait, sans nul doute, à évaluer techniquement le contenu de sa propre énonciation, comme de tout autre énonciation d'ailleurs²⁷⁴. Le fond de ses arguments toutefois est un exemple parfait de l'intérêt

²⁷⁴Vicky Skelton nous a à ce titre signifié son vif intérêt de connaître l'issue de nos analyses, que nous aurons plaisir à lui soumettre.

qu'il y aurait, en partant de notre modèle, à prolonger l'enquête, à augmenter le nombre de cas d'étude.

Conclusion

Par ce travail, il s'est agi en premier lieu d'approfondir les connaissances relatives à une pratique musicale, observée dans le nord ouest de l'Irlande : les *sessions* de musique. Eu égard aux données compilées à partir de sources documentaires déjà disponibles, ainsi qu'en s'appuyant sur l'ensemble de nos propres observations ethnographiques, l'objectif liminaire était de mettre au jour les **fondements sociaux et musicaux** sur lesquels, en un tout révélé **hautement dynamique**, reposait ce phénomène si particulier.

Les *sessions* musicales se sont de fait inscrites au cœur d'une problématique importante en ethnomusicologie, celle de vouloir comprendre ainsi que rendre compte d'un état d'immixtion sociale et sonore, semble-t-il, consubstantiel à tout phénomène de l'ordre du musical. Toute la difficulté résidait alors non dans la justification de cette dynamique qui, suite aux descriptions d'un chapitre introductif, n'était plus à prouver, mais dans la façon de produire un **schème analytique et descriptif** capable, par sa structure même, de **refléter cette dynamique**.

Ce que nous escomptions, c'était de suivre autant que possible un argumentaire tenant conjointement compte de la dynamique réciproque des paramètres musicaux et des paramètres sociaux, afin de rester au plus près de relations essentielles à la compréhension des *sessions*, qu'un découpage trop strict n'aurait pas manqué de dissoudre. Pour cela, après avoir interrogé dans le cadre d'un second chapitre les principaux modèles analytiques disponibles, nous avons opté pour continuer l'examen des *sessions* en les considérant à travers les principes moliniens de **fait musical total**, ainsi que de **mixte**. C'est donc en toute connexion que la **tripartition sémiologique de la musique**, en grande partie développée par Jean-Jacques Nattiez, s'est imposée comme possible stratégie, et, rapidement, comme outil analytique central. Parallèlement, eu égard au rôle avéré essentiel de chaque individu dans la construction ainsi que le fonctionnement des *sessions* sur un plan collectif, l'**Individualisme Méthodologique** et sa stratégie d'**analyse compréhensive** se sont rendus utiles à titre principalement d'enrichissement du modèle sémiologique tripartite.

Sur un plan méthodologique toujours, il ne restait plus qu'à opérer un **ciblage paramétrique** afin de pallier le risque engendré par une prolifération factuelle du donné ethnographique. La place nodale de la musique est alors venue convoquer l'idée que, pour rendre compte des nombreux processus interactionnels actifs dans le cadre de toute *session*, l'**analyse de la trace sonore** pourrait constituer un point de focus intéressant. Préhensible sur un plan analytique, ce format d'analyse s'avérait, en outre et surtout, défendable d'un point de vue empirique.

Il devenait ainsi envisageable d'observer comment, en fonction de la **situation sociale d'immersion** des musiciens, réagissaient ces derniers sur le plan de l'**énonciation**. L'analyse en situation permettait d'élaborer un outil semble-t-il efficace afin de connecter, sans perdre la dynamique qui les sous-tend, les faits sociaux aux faits musicaux. Le présent travail avait donc trouvé sa principale hypothèse, qui consistait à proposer que, d'une certaine façon, la matière sonore puisse constituer un prisme dont les faisceaux offrent à l'observation un ensemble d'interactions musicales mais également sociales, sous la forme d'une **traduction sonore**, organisée et prévisible, donc **accessible par voie d'analyse**.

Au regard du nombre important d'interactions observées sur le terrain, le processus de ciblage souligné dans le second chapitre impliquait une nouvelle étape, par l'intermédiaire de laquelle les éléments retenus comme pertinents et surtout, suffisamment représentatifs des *sessions* d'un point de vue global, devaient être mis au jour. À cet effet, il s'est avéré nécessaire pour des raisons de clarté ainsi que de faisabilité technique, de disjoindre provisoirement les paramètres relevant du musical et ceux d'un ordre plus spécifiquement social. Pour le musical, cela a principalement donné lieu à l'examen des propriétés systématiques sur lesquelles reposaient les pièces appartenant à la musique instrumentale à danser irlandaise, autrement dit aux pièces constitutives de notre corpus: définition des catégories formelles observables, données relatives au système métrique, organisation des hauteurs, enfin, **inventaire des catégories et des différents types de variantes** sous lesquels se déclinent ces catégories, dont la somme caractérise l'ensemble des modalités variationnelles engagées dans le **processus d'interprétation musicale**. Pour rendre efficacement compte des paramètres d'ordre social, les *sessions* ont été appréhendées selon deux axes complémentaires: **1) l'observation des interactions**, consubstantielles, entre **l'individu et la collectivité** ; **2) l'appréciation d'un système normatif, endogène**, visant à **contrôler les interactions socio-environnementales**, connu sous le nom d'étiquette.

Ce chapitre préparatoire aux analyses s'est corrélativement révélé intéressant du point de vue de la connaissance de la musique instrumentale à danser irlandaise, en termes de systématique. La nécessité stratégique de produire une description des fondements systématiques de ce fait musical nous a conduit en effet à constater une certaine imprécision dans les informations à disposition, ce, malgré l'existence d'un nombre important et autorisé de références. Quant à la description sociale des *sessions* de musique, le travail de mise au jour de **paramètres reconnus essentiels par nos informateurs** s'est également révélé utile, principalement en vertu de notre choix de traiter les stratégies sociales à travers le crible de l'individualisme méthodologique, soit, à partir de l'étude des comportements individuels, non

de la seule collectivité – approche d'orientation boudonienne éclairante qui, à notre sens, est encore inédite dans le domaine de la recherche ayant trait aux *sessions*.

Les réflexions conduites par la suite en matière d'analyse ont impliqué que, pour obtenir des résultats à la fois efficaces et probants, des **pièces récurrentes** observées dans le cadre de **situations de sessions distinctes** devaient être retenues à titre de **corpus analytique comparatif**. Cela permettait, en effet, d'envisager l'examen comparé de ces pièces à travers l'observation de changements éventuels dans les **procédures variationnelles d'énonciation** engagées par les musiciens, changements évalués sur la base d'un **croisement de situation**. Ce croisement s'appuyait quant à lui sur un ensemble de **paramètres situationnels clés** collectés dans le cadre d'entretiens relatifs aux *sessions* étudiées. L'incrustation de ces paramètres a permis de doter les examens croisés d'un cadre comparatif stable parce que circonscrit.

Plusieurs résultats sont apparus suite à ces comparaisons:

D'un point de vue général d'abord, l'hypothèse d'une **incarnation des interactions musique/environnement** s'est trouvée confortée par un ensemble de données issues de la confrontation des énoncés en fonction de leurs **situations d'énonciation respectives**, via les **changements opérés dans les modalités de variation**. D'une pièce à une autre, d'une situation donnée à une autre situation, les cinq catégories de variations, déclinées sous forme de variantes sous-catégorielles types, ont révélé non seulement une affection constante, mais également et surtout un **écart de variabilité suffisamment important** pour ne pas considérer les différences comme relatives au principe même des musiques fondées sur la variation. Quatre preuves en faveur de cela ont été obtenues.

1- L'inhibition des procédures variationnelles en contexte de transmission directe.

À travers la confrontation de pièces collectées dans le cadre de *sessions* d'orientation pédagogique, et de pièces interprétées en contexte de transmission indirecte et/ou au cours d'une *session* rémunérée, est apparu un premier exemple en faveur d'une affection du traitement des procédures variationnelles par un changement dans les paramètres de situation. Chacun des cas observés révèle, en effet, un traitement moins diversifié des variantes en contexte de transmission directe, inhibition du jeu touchant non seulement les rapports numériques simples, mais également la valeur globalement associée à l'utilisation des types sous lesquels se déclinent les catégories de variations, ainsi que leur répartition au sein de la structure énonciative.

2- L'affection des productions musicales par les qualités socio-environnementales internes, ainsi que les conditions géospatiales d'exécution.

Les variantes observées dans le cadre de la comparaison de deux *reels*, interprétés au cours de deux périodes distinctes sur lesquelles s'articulent la *session* du Castle 2008, ont avéré, dans le cas d'une baisse de la qualité de l'environnement social interne ainsi que de la structuration de l'espace de jeu, une nette diminution de la valeur par type et répartition des variations, associée à une baisse tendancielle affectant le nombre total d'occurrences.

3- La géométrie à chaque fois variable des conditions environnementales externes.

La comparaison de différentes configurations environnementales externes est venue conforter efficacement l'hypothèse d'une incarnation des interactions globales dans l'actualisation des énoncés musicaux. Trois cas de *sessions* ont effectivement démontré que l'affection était non seulement constante, mais qu'elle pouvait dans certains cas se révéler hautement significative (entre autres, augmentation importante du nombre et des qualités objectives des variantes recourues, altérations liées aux conduites des non participants, allant même jusqu'à modifier les choix effectués par les musiciens, relativement au répertoire).

4- L'existence, en contextes similaires, de redondance variationnelles ne permettant que de faibles distinctions entre les pièces soumises à comparaison.

À titre de vérification des résultats apportés par les trois cas précédemment appréciés, une comparaison de pièces interprétées dans le cadre de sessions ressemblantes a été effectuée. Il s'agissait de vérifier, par la négative, que les différences imputées à des situations spécifiquement distinctes ne se retrouvaient pas identiquement dans le cadre d'une comparaison traitant deux pièces, interprétées dans des contextes cette fois-ci similaires. Les résultats de cette quatrième procédure de validation ont à cet effet révélé une indistinction récurrente dans le traitement des variantes, permettant par contraste d'étayer la variabilité des pièces interprétées dans des situations nettement plus différenciables.

L'ensemble des faits révélés favorables à l'hypothèse de départ est enfin venu poser un certain nombre de questions ayant trait à la possibilité ainsi qu'à l'intérêt scientifique d'un élargissement de nos résultats. Il s'agissait, dans un premier temps, de s'interroger sur les conditions de représentativité d'un travail fondé sur l'étude d'un seul musicien. Dit autrement, la question était de savoir si le cas de Michael O'Brien était suffisamment représentatif pour envisager notre modèle analytique comme pouvant être adapté à de plus nombreux cas. À cette question centrale, une réponse positive fut apportée, en s'appuyant notamment, à titre de renforcement par analogie, sur les réflexions proposées par les spécialistes irlandais de la question du "style". Il est dès lors apparu que les productions individuelles constituaient non seulement un point de départ incontournable, mais surtout que ces dernières étaient le seul moyen possible pour envisager, par le biais d'une mise en série, l'appréciation dynamique de la musique instrumentale à danser irlandaise en *session*, d'un point de vue plus général.

Cela nous a ainsi conduit à conclure par une remarque portant sur les possibilités scientifiques offertes par la structure analytique et descriptive constituée dans le cadre de cette thèse: puisque le modèle s'est avéré efficace pour Michael O'Brien, il n'est pas impossible de penser qu'il pourra fonctionner, pour n'importe quel autre musicien, dans le cadre de tout phénomène de l'ordre de la *session*. Assurément, certaines exigences s'imposeront en fonction du nombre de cas d'étude. De nouvelles données s'ajouteront à l'ensemble, renforçant par la même le nombre de paramètres dont la prise en compte sera nécessaire à l'actualisation du système analytique et descriptif global. Mais toutes ces exigences ne constituent pas un frein. Elles encouragent la poursuite des travaux menés pour cette thèse. Elles sont la démonstration des problèmes théoriques nouveaux qu'elle a su générer. Autant d'interrogations techniques et stratégiques dormantes qui, réveillées par les questionnements propres à notre objet de recherche, permettent de souligner l'intérêt des questions auxquelles ce travail a, au fil des pages, apporté quelques réponses.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles sur l'Irlande

AILEEN, Dillane, *The ivory bridge: piano accompaniment on 78rpm recorded sources of Irish traditional dance music: America c. 1910-1945*, Master de musicologie non publié, Université de Limerick, 2000.

BARRY, David C., *A performance analysis of Irish traditional music sessions in Cork City with special reference to the concept of audience*, Master de musicologie non publié, Université de Cork, 2000.

BREATHNACH, Breandán, *Folk music and dances of Ireland*, Cork : Ossian Publications, 1971/R1996.

BROWN, Terence, *Ireland, a social and cultural history, 1922-1985*, Londres : Fontana Press, 1985.

CAROLAN, Nicholas, *A short discography of Irish folk music*, Cork : Ossian Publications, sd.

CAROLAN, Nicholas, "Traditional music", *The New Grove dictionary of music and musicians*, vol.12, éd. sous la direction de Stanley Sadie, seconde édition en 29 vol., Londres : Macmillan, 2001, pp.560-568.

CARSON, Ciaran, *Irish traditional music*, Loudon : Ossian USA, [1986].

CARSON, Ciaran, *Last night's fun: in and out of time with Irish music*, New York : North Point Press, 1997.

CHAUVIRÉ, Roger, *Histoire de l'Irlande*, Paris : Presses Universitaires de France, 1949 (Que Sais-je ? n° 394).

CLANCY, Liam, *Memoirs of an Irish troubadour*, Londres : Virgin Books, 2002.

COWDERY, James Randolph, *Rethinking the concept of tune family*, thèse de musicologie publiée, Wesleyan University, 1985.

COWDERY, James Randolph, *The melodic tradition of Ireland*, Kent : The Kent State University Press, 1990.

CUNNINGHAM, Eric, *John Joe Kelly: sticking with the roots*, Master de musicologie non publié, Université de Cork, 1999.

CURTIS, PJ. , *Notes from the heart*, Dublin : Torc, 1994.

COX, Gareth ; KLEIN, Axel, eds. "Irish music in the twentieth century", *Irish musical studies*, no.7 (2002), Dublin : Four Courts Press.

CROWE, Veronica, ed. *Traditional music of Ireland*, Pymble : Australia's Multicultural Music Series, 1989 (Australia's Multicultural Music Series 1).

DUBOST, Thierry ; LOBO, Anne-Catherine, *Regards sur l'intime en Irlande*, Caen : Presses Universitaires de Caen, 2008.

EGAN, Seamus, *Flute*, [CD ROM tutorial], sl : MadforTrad, sd (MFT005).

FAIRBAIRN, Hazel, *Group playing in traditional Irish music: interaction and heterophony in the session*, thèse de musicologie non publiée, Université de Cambridge, 1993.

FALC'HER-POYROUX, Erick, *L'Identité musicale irlandaise*, thèse de sociologie non publiée, Université Rennes 2, 1996.

FALC'HER-POYROUX, Erick, *L'Univers musical irlandais: l'état des lieux : communication congrès de la SOFEIR, Bordeaux 6, 2/3 mars 1999* (non publiée, uniquement disponible à l'adresse <http://perso.wanadoo.fr/efp/>)

FALC'HER-POYROUX, Erick, *L'Irlande aujourd'hui: renouveau et traditions : acte de colloque à Toulouse, 1-2 février 2002* (non publié, uniquement disponible à l'adresse <http://perso.wanadoo.fr/efp/>).

FALC'HER-POYROUX, Erick, GUIFFAN, Jean, *L'Irlande*, Paris : Le Cavalier Bleu, 2009 (coll. Idées reçues, n°178).

FALC'HER-POYROUX, Erick ; MONNIER, Alain, *La musique irlandaise*, Spézet : Coop Breizh, 1995.

FLAHERTY, Bernard, *Trip to Sligo*, sl. : Bernard Flaherty, 1990.

FOY, Barry, *Field guide to the Irish music session*, Niwot : Roberts Rinehart Publishers, 1999.

FRÉCHET, René, *Histoire de l'Irlande*, Paris : Presses Universitaires de France, 1970/R1992 (Que Sais-je ? n°394).

GLASSIE, Henry, *Passing the time in Ballymenone*, Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 1995.

GRATTAN FLOOD, William Henry, *A history of Irish music*, 1905/R2008, Gloucester : Dodo Press.

GRIMES, Robert R., *How shall we sing in a foreign land?*, Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1998.

GUIFFANT, Jean ; VERRIÈRE, Jacques ; RAFROIDI, Patrick, eds., *L'Irlande ; Milieu et histoire*, Tome 1, Paris : Armand Colin, 1970 (coll. U2).

HAMILTON, Samuel Colin, *The role of commercial recordings in the development and survival of Irish traditional music, 1899-1993*, thèse de musicologie non publiée, Université de Limerick, 1996.

HAMILTON, Samuel Colin, *The session: a socio-cultural phenomenon in Irish Traditional Music*, Master de musicologie non publié, Queen's University de Belfast, 1978.

HARPER, Colin ; HODGET, Trevor, *Irish folk, trad and blues ; A secret history*, Londres : Cherry Red Books, 2004(The Collins Press)/R2005.

HAST, Dorothea E. ; SCOTT, Stanley, *Music in Ireland*, New York : Oxford University Press, 2004 (Global music series).

HENEGBRY, Richard, *Irish music: being an examination of the matter of scales, modes, and keys, with practical instructions and examples for players*, At Cliat : An Cló-Ĉumann, [1903].

HENNESSY, Donogh, *Lúnasa*, Londres : SGO Music Publishing, sd.

HEURLEY, Jennifer, *L'Irlande*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003 [Que sais-je? n° 394].

HOFFMAN, Michael A. II, *They where white and they where slaves: the untold history of the enslavement of whites in early America*, Coeur D'Alene : The Independent History and Research Company, 1991/1992.

IGNATIEV, Noel, *How the Irish became white*, New York : Routledge, 1995.

IRWIN, Collin, *In search of the craic ; One man's pub crawl through Irish music*, Londres : Carlton/Andre Deutsch, 2005.

JARDIN, Stephen Cannon, *A study of the composition of tunes and their assimilation into Irish traditional dance music*, Master de musicologie non publié, Université de Cork, 1981.

JOANNON, Pierre, *Histoire de l'Irlande et des irlandais*, Paris : Perrin, 2006.

KAVANAGH, Patrick, *L'idiot en herbe*, (traduit de l'anglais d'Irlande par John Moran), Renne : Terre de Brume, 1938(Peter Fallon & Estate of Patrick Kavanagh)/R1998.

KEEGAN, Niall S., *The words of traditional flute style*, Master de musicologie non publié, Université de Cork, 1992.

KELLY, Laura D., *Erin's enterprise: immigration by appropriation, the Irish in antebellum New Orleans*, thèse de musicologie non publiée, Université de Tulane, 2004.

LACOUÉ-LABARTHE, Isabelle ; GOLDRING, Maurice, eds. *Le trèfle et l'étoile ; Juifs et irlandais : histoires parallèles, mémoires croisées*, Paris : Éditions Autrement, 2001 (Collection Mémoires, n° 70).

LOESBERG, John, *Chords for mandolin, Irish banjo, bouzouki, tenor mandola, mandocello*, Londres : Ossian Publication, 2005.

LYTH, David, *Bowing style in Irish fiddle playing*, Vol. 1, Dublin : Comhaltas Ceoltóirí Éireann, 1981.

MAC AOIDH, Caoimhín, *Between the jigs and the reels*, Manorhamilton : Drumlin Publications, 1994.

McAULEY, Marion, *Aspects of stylistic change in Irish traditional dance music*, Master de musicologie non publié, Université de Cork, 1989.

McCANN, Anthony Thomas, "All that is not given is lost ; Irish traditional music, copyright, and common property", *Ethnomusicology*, 45, n° 1 (2001), pp. 89-106.

McCANN, Anthony Thomas, *Beyond the commons: the expansion of the Irish Music Rights Organisation, the elimination of uncertainty, and the politics of enclosure*, thèse de musicologie non publiée, Université de Limerick, 2002.

McCARTHY, Pete, *L'Irlande dans un verre*, (traduit de l'anglais par Catherine Richard), Paris : Hoëbeke, 2003 (coll. Étonnants voyageurs).

McCULLOUGH, Lawrence Erwin, *Irish music in Chicago: an ethnomusicological study*, thèse de musicologie non publiée, Université de Pittsburgh, 1978.

McCULLOUGH, Lawrence Erwin, "Style in traditional Irish music", *Ethnomusicology*, 21, n° 1(1977), pp. 85-97.

McNAMARA, Christy ; WOOD, Peter, *The heartbeat of Irish music*, Niwot : Roberts Rinehart Publishers, sd.

McNAMEE, Peter, éd. *Traditional music: whose music*, Belfast : Institute of Irish Studies, 1992.

MAGUIRE, Tom, *An Irish whistle book*, Cork : Ossian Publications, 2003.

MC QUAID, Sarah, *The Irish dadgad guitar book*, Cork : Ossian Publications, 1995.

MILLER, Kerby A., *Emigrants and exiles: Ireland and the Irish exodus to North America*, New York : Oxford University Press, 1985.

MILLER, Kerby A. ; SCHRIER, Arnold ; BOLING, Bruce D. ; DOYLE, David N., éd. *Irish immigrants in the land of Canaan: letters and memoirs from colonial and revolutionary America, 1675-1815*, New York : Oxford University Press, 2003.

MOLLOY, Cian, *The story of the Irish pub: an intoxicating history of the licensed trade in Ireland*, Dublin : The Liffey Press, 2002.

MOLONEY, Michael, *Irish music in America: continuity and change*, thèse de musicologie non publiée, Université de Pennsilvanie, 1992.

- MURPHY, Pat, *Toss the feathers: Irish set dancing*, Cork, Dublin : Mercier Press, 1995.
- NAHON, Anne-Sophie, *Les relations entre les Etats-Unis et l'Irlande pendant la Seconde Guerre Mondiale*, mémoire de seconde année de Master non publié, Université Paris XII, 2000.
- Ó CANAINN, Thomás, *Seán Ó Riada*, Cork : The Collins Press, 2003.
- Ó CANAINN, Thomás, *Traditional music in Ireland*, Cork : Ossian Publications, R/1993.
- O'CONNOR, Nuala, *Bringing it all back home*, Dublin : Merlin Publishing, 2001.
- Ó HALLMHURAIN, Gearóid, *Irish traditional dance music*, Dublin : The O'Brien Press, 1998/R2003.
- O NEILL, Francis, *The dance music of Ireland*, Dublin : Walton's, 1986.
- Ó RIADA, Seán, *Our musical heritage*, Mountrath / Portlaoise : Dolmen Press, 1982.
- O'RORKE, Philippe, "Une diaspora méconnue", *Conscience Politique*, [article provenant du site Internet "www.conscience-politique.org"].
- O'SHEA, Helen, *The making of Irish traditional music*, Cork : Cork University Press, 2008.
- Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, *Innovation and tradition in the music of Tommie Potts*, thèse de musicologie non publiée, The Queen's University de Belfast, 1987.
- Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, "The creative process in Irish traditional dance music", *Irish Musical Studies*, n° 1 (1990), pp. 117-130.
- OCHS, Bill, *The Clarke tin whistle*, New York : The Pennywhistler's Press, 1988.
- PERRAUDEAU, Michel D., *Irlande : le pays de nègres roux*, Les Sables-d'Olonne : Editions le Cercle d'Or, 1974.
- PETRIES, George, *Petrie's complete Irish music*, Mineola, New York : Dover Publications, 2003.
- PIOLA, Catherine, *L'Immigration en Irlande: la nouvelle donne*, Paris : Université Paris Dauphine, sd.
- POLLIER, Marc, *Uilleann pipe tutor*, La Coltrie : Editions Alain Pennec, sd.
- POULET, Charlotte, *Le chant des mots ; Ethnographie d'une pratique musicale irlandaise (Donegal)*, thèse de doctorat "Anthropologie sociale et ethnologie" non publiée, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2010.
- RAPUANO, Deborah L., *Every drop hollows the stone: an ethnographic study of traditional Irish music pub sessions*, thèse d'ethnologie non publiée, Université Loyola de Chicago, 2005.

RHIS JONES, Timothy, "Variation form", *The Oxford Companion to Music*, éd. sous la direction de Alison Latham, New York : Oxford University Press, 2002, pp.1324-1326.

RING, Brendan, *Travelling style: the uilleann piping of Paddy Keenan*, mémoire de licence, Université de Cork, 1992.

SCAHILL, Adrian, *The knotted chord : harmonic accompaniment in printed and recorded sources of Irish traditional music*, thèse en ethnomusicologie non publiée, Université de Dublin, 2004.

SHIELDS, Hugh, *A short bibliography of Irish folk song*, Cork : Ossian Publication, sd.

SMITH, Graeme, "Modern-style Irish accordion playing: history, biography and class.", *Ethnomusicology*, 41, n° 3 (1997), pp. 433-451.

SMITH, Graeme, *The social meaning of Irish button accordion playing styles from 1900-1975*, thèse de musicologie non publiée, Université Monach, 1990.

SMITH, Thérèse ; Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, éd. *Blas: the local accent in Irish traditional music*, Dublin : Folk Music Society of Ireland, 1997.

SPEEK, Han, *The DADGAD guitar chord chart*, document disponible sur le site Internet "<http://home.hccnet.nl/h.speek/dadgad/dadgad.pdf>", 1999.

TANSEY, Seamus, *The bardic apostles of Innisfree*, Craigavon : Tanbar Publications, 1999.

VALLELY, Fintan, éd., *Sing up ! Irish comic songs and satires for every occasion*, Dublin : The Dedalus Press, 2008

VALLELY, Fintan, éd. *The companion to Irish traditional music*, New York : New York University Press, 1999.

VALLELY, Fintan ; VALLELY, Eithne ; HAMILTON, Hammy ; DOHERTY, Liz, éd. *Crosbhealach an cheol ; The crossroad conference 1996*, Dublin : Whinstone Music, 1996.

VERRON, Damien, *Les post-revivalistes et l'arrangement dans la musique traditionnelle en Irlande, de 1990 à nos jours*, mémoire de première année de Master, non publié, Université Jean Monnet, St Etienne, 2005.

VERRON, Damien, *Des sessions musicales dans les régions de Leitrim et Sligo (Nord-Ouest irlandais)*, mémoire de seconde année de Master, non publié, Université Jean Monnet, St Etienne, 2008.

WEBB, James, *Born fighting: how the Scots-Irish shaped America*, New York : Broadway Books, 2004.

Ethnomusicologie / musicologie / sémiologie musicale/

ALVAREZ-PÉREYRE, Franck, *L'exigence interdisciplinaire: une pédagogie de l'interdisciplinarité en linguistique, ethnologie et ethnomusicologie*, Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.

ALVAREZ-PÉREYRE, Franck, éd., *Catégories et catégorisation ; Une perspective interdisciplinaire*, Paris : Peeters, 2008.

AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale: structure et méthodologie*, 2 vol., Paris : SELAF, 1985 (coll. Ethnomusicologie n°1).

AROM, Simha, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2007.

AROM, Simha ; ALVAREZ-PÉREYRE, Frank, eds. *Précis d'ethnomusicologie*, Paris : CNRS ÉDITIONS, 2007.

AROM, Simha, MEYER, Christian, eds., *Les Polyphonies populaires russes*, Paris : Éditions Créaphis, 1993.

ATTALI, Jacques, *Bruits ; Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris : PUF, 1977/R2001.

AUBERT, Laurent, *La musique de l'autre*, Genève : Georg, 2001.

AUBERT, Laurent, *Mémoire vive ; Hommages à Constantin Brăiloiu*, Gollion : Infolio éditions/Musée d'Ethnographie de Genève, 2009 (coll. Tabou n° 6).

AUBERT, Laurent, *Musiques migrantes*, Gollion : Infolio éditions/Musée d'Ethnographie de Genève, 2005 (coll. Tabou n° 2).

BARZ, Gregory F. ; COOLEY, Timothy J., eds., *Shadows in the field ; New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, New York/Oxford : Oxford University Press, 1997.

BLACKING, John, *Le sens musical*, (traduit de l'anglais par Erick et Marika Blondel), Paris : Les Editions de Minuit, 1980 (coll. Le Sens Commun).

BOURGEOU, Antoine, « L'audience de la musique hindoustanie », *ethnographiques.org*, n°11 (2006), [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/2006/Bourgeau.html>.

BOURS, Etienne, *Dictionnaire thématique des musiques du monde*, Paris : Fayard, 2002.

BRĂILOIU, Constantin, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève : Minkoff, 1973.

Cahiers d'ethnomusicologie, n° 20 (2007), Genève : Ateliers d'ethnomusicologie.

Cahiers d'ethnomusicologie, n° 21 (2008), Genève : Ateliers d'ethnomusicologie.

Cahiers d'ethnomusicologie, n° 22 (2009), Genève : Ateliers d'ethnomusicologie.

Cahiers d'ethnomusicologie, n° 23 (2010), Genève : Ateliers d'ethnomusicologie.

Cahiers de musiques traditionnelles, n° 1 (1988), Genève : Georg.

Cahiers de musiques traditionnelles, n° 7 (1994), Genève : Georg.

Cahiers de musiques traditionnelles, n° 8 (1995), Genève : Georg.

Cahiers de musiques traditionnelles, n° 9 (1996), Genève : Georg.

Cahiers de musiques traditionnelles, n° 14 (2001), Genève : Georg.

Cahiers de musiques traditionnelles, n° 17 (2005), Genève : Georg.

CHAILLEY, Jacques, *Expliquer l'harmonie ?*, Paris : Editions Rencontre, 1967 (coll. Les introuvables).

CHAILLEY, Jacques, *L'imbroglia des modes*, Paris : Alphonse Leduc, 1960.

CHAILLEY, Jacques, *40 000 ans de musique*, Paris : L'Harmattan, 2000 (coll. Les introuvables).

CHOUVEL, Jean-Marc ; LEVY, Fabien, éd. *Observation, analyse, modèle: peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Paris : L'Harmattan/Les Cahiers de L'Ircam, 2002.

CLAYTON, Martin ; HERBERT, Trevor ; MIDDLETON, Richard, éd., *The cultural study of music ; A critical introduction*, New York and London : Routledge, [2003/R2012].

COHEN, Ronald D., éd., *Alan Lomax ; Selected writings 1934-1997*, New York : Routledge / Taylor & Francis, 2005.

Coll., *Musique en jeu*, n°18 (1975), Paris : Seuil.

Coll., *Ndroje Balendro: musique, terrains et disciplines*, Paris : Peeters, 1995.

Coll., *Philosophie*, n°59 (1998), Paris : Les Editions de Minuit.

COOK, Nicholas, *Music ; A brief insight*, New York/London : Sterling, 2010.

COOK, Nicholas, *Musique, une très brève introduction*, (traduit de l'anglais par Nathalie Gentili), Paris : Allia, 2006.

DAMON-GUILLOT, Anne, *La Liturgie en mouvement: 'aqwaqwam', réalisation chantée, gestuelle et instrumentale du texte liturgique dans l'Eglise chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie*, thèse de musicologie non publiée, Université Jean Monnet de St Etienne, 2007.

DAMON-GUILLOT, Anne, *Le service dansé et instrumentalisé de l'église chrétienne orthodoxe d'Éthiopie ou aqwaqwam*, mémoire de DEA, non publié, Université Jean Monnet, 2002.

DANIÉLOU, Alain, *Traité de musicologie comparée*, Paris : Herman, 1959.

- DEHOUX, Vincent, éd. "Bruits de fond", *Musique en Jeu*, n° 32 (1978), Paris : Seuil.
- DESROCHES, Monique ; GUERTIN, Ghyslaine, éd.s., *Construire le savoir musical ; Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, Paris : L'Harmattan, 2003 (coll. Logiques Sociales).
- DEUBER ZIEGLER, Erica ; PERRET, Geneviève, éd.s. *Nous autres*, Gollion : Infolio éditions/Musée d'Ethnographie de Genève, 2005 (coll. Tabou n° 1).
- DURING, Jean, *Quelque chose se passe ; Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse : Editions Verdier, 1994.
- FELD, Steven, *Sounds and Sentiments ; birds, weeping, poetics, and song in Kaluli Expression*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1982/R1990.
- FELD, Steven ; KEIL, Charles, *Music Grooves*, Tucson : Fenestra Books, 1994/R2005.
- FERNANDO, Nathalie, *Patrimoines musicaux de la Province de l'Extrême-Nord Cameroun ; Conception, classification vernaculaires, systématique*, thèse de musicologie publiée, Université Paris IV- Sorbonne, 1999.
- FERNANDO, Nathalie, *Polyphonies du Nord-Cameroun*, Paris ; Leuven ; Walpole, MA ; Peeters, 2011 (coll. Ethnomusicologie n°7).
- FERNANDO-MARANDOLA, Nathalie, "L'Ethnomusicologie", *L'ARA*, n° 53 (2004), pp. 29-31.
- HARRISON, Frank, *Time, place and music*, Amsterdam : Fritz Knuf, 1973.
- HELFFER, Mireille, *Musiques du toit du monde: l'univers sonore des populations de culture tibétaine*, Paris : L'Harmattan, 2004 (coll. Musique et Musicologie).
- HODEIR, André, "La création collective", *Hommes et problèmes du jazz*, Roquevaire : Editions Parenthèses, sd (coll. Epistrophy), pp.163-167.
- HOOD, Mantle, "The challenge of bi-musicality", *Ethnomusicology*, 4, n°2 (1960), pp. 55-59.
- KERSALÉ, Patrick, *Musiques traditionnelles du monde*, Lyon : Editions Musicales Lugdivines, 2003.
- KINGSBURY, Henry, *Music, talent, and performance ; A conservatory cultural system*, Temple University Press : Philadelphia, 2001.
- KOLINSKY, Mieczyslaw, "A cross-cultural approach to metro-rhythmic pattern", *Ethnomusicology*, 17, n°3 (1973), pp. 494-506.
- L'Année sociologique [Sociologies de la musique. Relectures et voies nouvelles]*, vol. 60, n°2, Paris : PUF, 2010.

LEES, Heath, ed., *Musical connections: tradition and change*, Tampa : International Society for Music Education, 1994.

LOMAX, Alan, *Folk song style and culture*, New Brunswick : Transaction Publishers, 2009 [1^{ère} ed. 1968 (American Association for the Advancement of Science)].

LORTAT-JACOB, Bernard, *Chants de passion*, Paris : Les Editions Du Cerf, 1998.

LORTAT-JACOB, Bernard, *Chroniques Sardes*, Paris : Julliard, 1990.

LORTAT-JACOB, Bernard, *Indiens chanteurs de la Sierra Madre*, Paris : Hermann, 1994 (coll. Savoir : Lettres).

LORTAT-JACOB, Bernard, *La Musique de village des Ayt Mgun, berbères sédentaires du Haut Atlas (Maroc)*, thèse de musicologie publiée, Université Paris VIII, 1973.

LORTAT-JACOB, Bernard, *Musiques en fête*, Nanterre : Société d'ethnologie, 1994 (coll. Hommes et Musique n° 1).

LORTAT-JACOB, Bernard, *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, Paris : Société Française de Musicologie/CNRS, 1980.

LORTAT-JACOB, Bernard, éd. *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris : Sela, 1987 (coll. Ethnomusicologie n°4).

LORTAT-JACOB, Bernard ; BOUËT, Jacques ; RĂDULESCU, Speranța, eds. *A tue-tête: chant et violon au pays de l'Oach, Roumanie*, Nanterre : Société d'ethnologie, 2002 (coll. 'Hommes et Musiques').

LORTAT-JACOB, Bernard ; NATTIEZ, Jean-Jacques, eds. "Ethnomusicologie", *Musique en jeu*, n° 28 (1977), Paris : Seuil.

LORTAT-JACOB, Bernard ; ROVSING OLSEN, Miriam, eds. "Musique et anthropologie", *L'Homme*, n° 171-172 (2004), Paris : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

MÂCHE, François-Bernard, *De la musique, des langues et des oiseaux ; Entretien avec Bruno Serrou*, Paris : Editions Michel de Maule/Institut national de l'audiovisuel, 2007 (coll. Parole de Musicien).

MÂCHE, François-Bernard, *Musique au singulier*, Paris : Editions Odile Jacob, 2001.

McADAMS, Stephen ; BIGAND, Emmanuel, *Penser les sons: psychologie cognitive de l'audition*, Paris : PUF, 1994.

McLean, Mervyn, *Pioneers of ethnomusicology*, Coral Springs : Llumina Press, 2006.

MERRIAM, Alan P., *The anthropology of music*, Chicago : Northwestern University Press, 1964/R1980.

MEYER, Leonard B., *Emotion et signification en musique*, (traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Catherine Delaruelle), Paris/Arles : Actes Sud, 2011.

MEYER, Leonard B., *The spheres of music : a gathering of essays*, Chicago : The University of Chicago Press, 2000.

MOISALA, Pirkko, *Cultural cognition in music ; Continuity and change in the Gurung music of Nepal*, Jyväskylä, Gummerus Kijapaino Oy (« Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja » 4), 1991.

MOLINO, Jean, *Le singe musicien ; Essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Paris : Actes Sud, 2009.

MONDHER, Ayari, *L'écoute des musiques arabes improvisées: essai de psychologie cognitive de l'audition*, Paris : L'Harmattan, 2003.

NATTIEZ, Jean-Jacques, éd., "Sémiologie de la musique", *Musique en jeu*, n°5 (1971), Paris : Seuil.

NATTIEZ, Jean-Jacques, éd. "Analyse, méthodologie, sémiologie", *Musique en jeu*, n°10 (1973) Paris : Seuil.

NATTIEZ, Jean-Jacques, éd. "Autour de Lévi-Strauss", *Musique en jeu*, n°12 (1973), Paris : Seuil.

NATTIEZ, Jean-Jacques, éd. "De la sémiologie à la sémantique musicales", *Musique en jeu*, n° 17 (1975), Paris : Seuil.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris : Union Générale d'Édition, 1976 (coll.10/18).

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris : Christian Bourgois Editeur, 1987.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris : Christian Bourgois Editeur, 1993 (coll. Musique/Passé/Présent).

NATTIEZ, Jean-Jacques, éd. *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol 2, Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2004.

NATTIEZ, Jean-Jacques, éd. *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 3, Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2004.

NATTIEZ, Jean-Jacques, éd. *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol 5, Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Lévi-Strauss Musicien ; essai sur la tentation homologique*, Paris : Actes Sud, 2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *La musique, les images et les mots*, Montréal : Fides, 2010 (coll. Métissages).

NETTL, Bruno, *Folk and traditional music of the western continent*, Englewood Cliffs/New Jersey : Prentice-Hall, 1965/R1990.

NETTL, Bruno, *Nettl's elephant ; On the history of ethnomusicology*, Urbana, Chicago, Springfield : University of Illinois Press, 2010.

NETTL, Bruno, *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*, Champaign : University of Illinois Press, 1983/R2005.

NETTL, Bruno ; BOHLMAN, Philip V., éd., *Comparative musicology and anthropology of music ; Essays on the history of ethnomusicology*, Chicago/London : The university of Chicago Press, 1191.

PECQUEUX, Anthony ; ROUEFF, Olivier, éd., *Ecologie sociale de l'oreille ; Enquête sur l'expérience musicale*, Paris : Editions EHESS, 2009.

QURESHI, Regula Burckhardt, *Sufi music of India and Pakistan: sound, context, and meaning in Qawwali*, Karachi : Oxford University Press, 1986/R2006.

RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, éd. *Musique et schème ; Entre percept et concept*, Saint-Étienne : Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

Revue de Synthèse [Les moyens techniques de l'art ; 1. Portée de la sociologie musicale de Max Weber], Paris : Springer, Tome 129, 6^e série, n°2, 2008.

ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Paris : Gallimard, (nouvelle éd., revue et corrigée), 1990.

RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris : Seuil, 1972.

SCHAEFFNER, André, *Origine des instruments de musique*, Paris/La Haye : Mouton, 1968.

STOIANIOVA, Ivanka, *Manuel d'analyse musicale*, Paris : Minerve, 2000.

STUMPF, Carl, *Renaissance de la philosophie ; Quatre articles*, (choix de textes, traduction et présentation par Denis Fisette), Paris : Vrin, 2006.

TARASTI, Eero, *Sémiotique musicale*, (traduction par B. Dublanche), Limoges : PULIM, 1996 (coll. Nouveaux Actes Sémiotiques).

TOKUMARU, Yosihiko, *L'Aspect mélodique de la musique de syamisen*, Paris : Peeters/Selaf, 2000 (coll. Ethnomusicologie n°6).

VAN DER MERWE, Peter, *Origins of the popular style: the antecedents of twentieth-century popular music*, Oxford : Clarendon Press, 1989.

VIRET, Jacques, éd., *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

WEBER, Max, *Sociologie de la musique ; Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris : Editions Métailié, 1998 (coll. Leçons de choses).

WILLIAMS, Sean, *The Ethnomusicologists' cookbook*, New York : Routledge, 2006.

ZEMP, Hugo, *Musique Dan ; La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris : Editions de l'Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1995 (coll. Cahiers de l'Homme).

ZEMP, Hugo ; QUANG HAI, Tran, éd. *Le chant des harmoniques*, Meudon : CNRS Audiovisuel, 1989.

Individualisme méthodologique

ANTISERI, Dario, *La Vienne de Popper ; L'individualisme méthodologique autrichien*, (traduit de l'italien par Nathalie Janson), Paris : PUF, 2004 [coll. Philosophes en sciences sociales].

ASSOGBA, Yao, *La sociologie de Raymond Boudon ; Essai de synthèse et applications de l'individualisme méthodologique*, Laval : Les Presses de L'Université de Laval, 1999.

BIRNBAUM, Pierre ; LECA, Jean, éd., *Sur l'individualisme*, Paris : Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1991.

BOUDON, Raymond ; BOURRICAUD, François, *Dictionnaire critique de la sociologie*, Quadrige/PUF, 1982/R2004.

BOUDON, Raymond, *Etudes sur les sociologues classiques*, Paris : Quadrige/PUF, 1998 (coll. Quadrige n°273).

BOUDON, Raymond, *L'inégalité des chances*, Paris : Hachette, 1984.

BOUDON, Raymond, *La logique du social*, Paris : Hachette, 1990.

BOUDON, Raymond, *La sociologie comme science*, Paris : La Découverte, 2010 (coll. Repères n°564).

BOUDON, Raymond ; FILLIEULE, Renaud, *Les méthodes en sociologie*, Paris : PUF, 1969/R2004 (coll. Que sais-je ? n°1334).

CHERKAoui, Mohamed, *Le paradoxe des conséquences ; Essai sur une théorie wébérienne des effets inattendus et non voulus des actions*, Genève : Librairie Droz, 2006 (coll. Travaux de sciences sociales n°208).

DUMONT, Louis, *Essais sur l'individualisme ; Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris : Editions du Seuil, 1991 (coll. Points n°230).

HADDAD, Maurice, *Les fondements de l'individualisme méthodologique : la position de Karl Menger*, Mémoire de D.E.A, non publié, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1998.

KAUFMANN, Jean-Claude, *Ego ; Pour une sociologie de l'individu*, Paris : Hachettes, 2007 (coll. Pluriel).

LAURENT, Alain, *Histoire de l'individualisme*, Paris : PUF, 1993 (Que sais-je n° R/48/2712).

LAURENT, Alain, *L'Individualisme méthodologique*, Paris : PUF, 1994 (Que sais-je n° 2906).

MARTUCCELLI, Danilo, *Grammaires de l'individu*, Paris : Gallimard, 2002 [collection Folio essais inédit n°407].

MARTUCCELLI, Danilo ; SINGLY, François de, *Les sociologies de l'individu*, Paris : Armand Colin, 2009 [coll. Sociologies Contemporaines n° 128].

MORIN, Edgar, *Sociologie* [édition revue et augmentée par l'auteur], Paris : Fayard, 1984/R1994 (coll. Points n°276).

POPPER, Karl, *La Connaissance objective ; Une approche évolutionniste* (traduit de l'anglais par Jean Jacques Rosat), Paris : Flammarion, 1998 [coll. Champs essais n°405].

STIRNER, Max, *L'Unique et sa propriété* (traduit de l'allemand par Henri Lasvignes), Paris : La Table Ronde, 2000 [La petite vermillon n°126].

WEBER, Max, *Economie et société 1. ; Les catégories de la sociologie*, Paris : Plon, [1971/R1995] (coll. Agora n°171).

Anthropologie/ethnologie/sociologie/philosophie/

AUGÉ, Marc ; COLLEYN, Jean-Paul, *L'anthropologie*, Paris : PUF, 2004 (Que sais-je ? n° 3705).

BECKER, Howard Saul, *Les mondes de l'art* (traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort), 1982/R2010, Paris : Flammarion (Champs Art, n°648).

BLOCK, Maurice, *L'Anthropologie cognitive à l'épreuve du terrain: l'exemple de la théorie de l'esprit*, Paris : Collège de France/Fayard, 2006 (Leçons inaugurales du collège de France n. 184).

BONTE, Pierre ; IZARD, Michel, eds., *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris : Quadrige/PUF, 1991/R2008.

BOUDON, Raymond, *À quoi sert la notion de "structure" ? ; Essai sur la signification de la notion de structure dans les sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1968 (coll. Les essais, n° CXXXVI).

BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Fayard, 1982 (coll. Points).

BOURDIEU, Pierre, *Le sens pratique*, Paris : Editions de Minuit, 1980 (coll. Le Sens Commun).

BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris : Les Editions de Minuit, 1984/R2002 (coll. Reprise).

BOURDIEU, Pierre, *Raisons pratiques ; Sur la théorie de l'action*, Paris : Seuil, 1994.

CAILLÉ, Alain, *Anthropologie du don*, Paris : La découverte/Poche, 2000/R2007.

CALVET, Louis Jean, *La tradition orale*, Paris : PUF, 1984 (Que sais-je? n° 2122).

CAZENEUVE, Jean, *Dix grandes notions de la sociologie*, Paris : Editions du Seuil, 1976 (coll. Points).

CAZENEUVE, Jean, *Sociologie de Marcel Mauss*, Paris : PUF, 1968 (coll. SUP, n°14).

Coll., *La Science sauvage*, Paris : Editions du Seuil, 1993.

COULON, Alain, *L'ethnométhodologie*, Paris : PUF, 1996 (Que sais-je ? N°2393).

DESCOLA, Philippe ; LENCLUD, Gérard ; SEVERI, Carlo ; TAYLOR, Anne-Christine, eds. *Les idées de l'anthropologie*, Paris : Armand Colin, 1988 (coll. Anthropologie au présent).

DOSSE, François, *Paul Ricœur, Michel de Certeau ; L'Histoire: entre le dire et le faire*, Paris : Editions de L'Herne, 2006.

DUPONT, Florence, *Homère et Dallas ; introduction à une critique anthropologique*, Paris : Editions Kimé, 2005.

DURKHEIM, Émile, *Lettres à Marcel Mauss*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998 (coll. Sociologie).

DURKHEIM, Émile, *Sociologie et philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1967 (« Le Sociologue », n°11).

FOURNIER, Marcel, *Marcel Mauss*, Paris : Fayard, 1994.

GARDIN et al., *La logique du plausible: Essais d'épistémologie pratique en sciences humaines*, Paris : Editions de la maison des sciences de l'homme, [1981/R1987].

GOODY, Jack, *La Raison graphique ; la domestication de la pensée sauvage*, (traduit de l'anglais par Jean Bazin et Alban Bensa), Paris : Les Editions de Minuit, 1979.

KARSENTI, Bruno, *Marcel Mauss: le fait social total*, Paris : Presses Universitaires de France, 1994 (coll. Philosophies).

KUHN, Thomas Samuel, *La structure des révolutions scientifiques*, (trad. Laure Meyer), Paris : Flammarion, 1962/R1970.

L'Homme ; Revue française d'anthropologie, n°189 (2009), Paris : EHESS.

LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole: I. Technique et langage*, Paris : Albin Michel, 1964.

LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole: II. La mémoire et les rythmes*, Paris : Albin Michel, 1965.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, 1958.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques: le cru et le cuit*, Paris : Plon, 1964.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et histoire* (suivi de Jean Pouillon, *L'œuvre de Claude Lévi-Strauss*), Paris : Denoël, 1987 (coll. Folio/essais).

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris : Plon, 1955.

LAUGIER, Sandra ; CHAUVIRÉ, Christiane, éd., *Lire les Recherches Philosophiques de Wittgenstein*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2006.

MALINOVSKY, Bronislaw, *Journal d'ethnologue* (traduit de l'anglais par Tina Jolas), Paris : Seuil, 1985 (coll. Recherches anthropologiques).

MALINOVSKY, Bronislaw, *Les Argonautes du pacifique occidental* (traduit de l'anglais par André et Simone Devyver), Paris : Gallimard, 1963/R1989.

MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris : Editions Sociales, 1967 (coll. Petite Bibliothèque Payot).

MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris : Quadrige/PUF (11^e ed.), 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris : Gallimard, 1960 (coll. Folio/Essais, n°381).

MOLINO, Jean, *Le bon sens du Marquis d'Argens ; Un philosophe en 1740*, thèse de doctorat, Université de Paris Sorbonne, 1972, 3 volumes.

MORIN, Dominique, *Emile Durkheim et Marcel Mauss ; Étude d'épistémologie historique sur l'émergence de la tradition de recherche des sciences contemporaines*, Mémoire de Master en sociologie, non publié, Université Laval, 2003.

PELLETIER, Narcisse, *Chez les sauvages ; Dix-sept ans de la vie d'un mouss vendéen dans une tribu cannibale (1858-1875)*, Paris : Cosmopole, 2002.

PIAGET, Jean, "Genèse et structure en psychologie de l'intelligence", dans *Six études de psychologie*, Paris : Denoël/Gonthier, 1964, pp. 164-181.

PIAGET, Jean, *Le structuralisme*, Paris : PUF, 1968/R2007.

RUTH FULTON, Benedict, *Patterns of culture*, New York : The New American Library, 1934.

SAPIR, Edward, *Anthropologie*, (traduction de Christian Baudelot et Pierre Clinquant), Paris : Les Editions de Minuit, 1967.

SARDAN, Jean-Pierre Olivier de, *La rigueur du qualitatif ; Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-la-neuve : Academia Bruylant, 2008 (coll. Anthropologie prospective n°3).

WINTER, Elke, *Max Weber et les relations ethniques ; Du refus du biologisme racial à l'Etat multinational*, [Suivi de *Le débat sur « race et société » au premier congrès de la Société allemande de sociologie (1910)*], Laval : Les presses du l'université Laval, 2004.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches Philosophiques*, (traduit de l'allemand par Françoise Dastur, Maurice Elie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janico, Elisabeth Rigal), Paris : Gallimard, 2004.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* (suivi de *Investigations philosophiques*), (traduit de l'allemand par Pierre Klossowski), Paris : Gallimard, 1986 (coll. Tel).

Esthétique

ACCAOUI, Christian, éd., *Éléments d'esthétique musicale ; Notions, formes et styles en musique*, Paris : Actes sud / Cité de la musique, 2011.

ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris : PUF, 2006 (coll. Science, histoire et société).

BARICCO, Alessandro, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin* (traduit de l'italien par Françoise Brun), Paris : Gallimard, sd (coll. Folio n°4013).

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac), Paris : Allia, 2010.

Coll., *Critique*, Tome LIII, n°605 (1997), Paris : Editions de Minuit.

COOTE, Jeremy ; SHELTON, Anthony, eds., *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford : Clarendon Press, 1992.

DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique ; I. L'objet esthétique*, Paris : PUF, 1953/R1992 (coll. Epiméthée).

DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique ; 2. La perception esthétique*, Paris : PUF, 1953/R1992 (coll. Epiméthée).

GELL, Alfred, *L'art et ses agents ; Une théorie anthropologique*, (traduit de l'américain par Sophie et Olivier Renaut), Les presses du réel, 2009 (coll. Fabula).

GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art*, Paris : Seuil, 2010.

GILSON, Etienne, *Introduction aux arts du Beau*, Paris : Vrin, 1998.

HANSLICK, Édouard, *Du beau dans la musique*, (traduction de l'Allemand par Charles Bannelier revue et complétée par Georges Pucher), Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1986.

HUXLEY, Aldous, *Croisière d'hiver en Amérique centrale*, (traduit de l'anglais par Jules Castier), Paris : Plon, 1935.

JAUSS, Hans Robert, *Petite apologie de l'expérience esthétique* (traduit de l'allemand par Claude Maillard), Paris : Editions Allia, 2003.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, (traduit de l'allemand par Claude Maillard), Paris : Editions Gallimard, 1978 (collection tel n°169).

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris : Gallimard, 1997 (coll. folio/essais n°303).

KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, (trad. Pierre-Henri Gonthier), Paris : Denoël, sd (coll folio/essais).

LAPLANTINE, François, *Son, images et langage ; Anthropologie esthétique et subversion*, Paris : Beauchesne, 2009.

LASSERRE, Pierre, *Philosophie du goût musical*, Paris : Bernard Grasset, 1922 (Les cahiers verts n°11).

MICHAUD, Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris : Hachette, 1999.

NAHOUM-GRAPPE, Véronique ; VINCENT, Odile, *Le goût des belles choses ; Ethnologie de la relation esthétique*, Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2004 (collection Ethnologie de la France, Cahier 19).

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris : PUF, 2000 (coll. Les essais du collège international de philosophie).

Terrain [le beau], Paris : Editions du Patrimoine, n° 32, 1999.

ZEMBEKIS, John, *Qu'est-ce qu'un jugement esthétique*, Paris : Vrin, 2006 (coll. Chemins Philosophiques).

Linguistique/phonologie/phonétique/sémiologie

BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris : Editions du Seuil, 1985.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1953/R1972 (coll. Points).

BENSMAÏN, Abdallah, *Symbole et idéologie ; Entretiens avec Roland Barthes, Abdallah Laroui, Jean Molino*, Rabat : Médiaproduction, 1987.

BOUQUET, Simon, *Introduction à la lecture de Saussure*, Paris : Payot & Rivages, 1997.

CALVET, Louis Jean, *Pour et contre Saussure: vers une linguistique sociale*, Paris : Payot, 1975.

Centre Royaumont pour une science de l'homme, *Théories du langage, théories de l'apprentissage: le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky*, Paris : Seuil, 1979 (coll. Points).

CHOMSKY, Noam, *Réflexions sur le langage*, (traduit de l'anglais par Judith Milner, Béatrice Vautherin et Pierre Fala), Paris : Flammarion, 1975/R1981.

CHOMSKY, Noam, *Structures syntaxiques*, (traduit de l'anglais par Michel Braudeau), Paris : Seuil, 1969 (coll. Points, série Essais, n°98).

DUCHET, Jean-Louis, *La phonologie*, Paris : PUF, 1981 (Que sais-je ? n° 1875).

GENOUVRIER, Émile ; PEYTARD, Jean, *Linguistique et enseignement du français*, Paris : Larousse, 1972.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris : Presses Universitaires de France, 1986 (coll. Formes Sémiotiques).

HJELMSLEV, Louis, *Le langage*, Paris : Gallimard, sd. (coll. folio/essais).

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, (trad. Nicolas Ruwet), Paris : Les Editions de Minuit, 1994.

MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris : Armand Colin, 1970 (coll. U2).

MOLINO, Jean ; LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *Homo fabulator : théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles : Leméac/Actes Sud, 2003.

MOUNIN, Georges, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 1994/R2000.

MOUNIN, Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris : Les Editions de Minuit, sd. (coll. Le Sens Commun).

PAULUS, Jean, *La fonction symbolique et le langage*, Bruxelles: Charles Dessart éditeur, 1972.

PEIRCE, Charles Sanders, *Ecrits sur le signe* (rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle), Paris : Editions du Seuil, 1978 [coll. L'ordre philosophique].

PIKE, Kenneth Lee, *Language in a relation to a unified theory of the structure of human behavior*, Part. I, Glendale : Summer Institute of Linguistics, 1954.

PIKE, Kenneth Lee, *Language in a relation to a unified theory of the structure of human behavior*, Part. II, Glendale : Summer Institute of Linguistics, 1955.

PIKE, Kenneth Lee, *Language in a relation to a unified theory of the structure of human behavior*, Part. III, Glendale 5 : Summer Institute of Linguistics, 1960.

PIKE, Kenneth Lee ; PIKE, Evelyn G., *L'analyse grammaticale ; Introduction à la tagmémique* (traduit de l'anglais par Laurence Bouquiaux et Pierre Dauby), Paris : Peeters/Selaf, 1995.

ROULET, Eddy, *Linguistique et comportement humain ; L'analyse tagmémique de Pike*, Neuchâtel : Delachaux et Niestlé, 1974.

SAPIR, Edward, *Linguistique*, (traduction de Jean-Elie Boltanski et Nicole Soulé-susbielles), Paris : Les Editions de Minuit, 1968 (coll. Le Sens Commun).

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, 1985.

TROUBETZKOY, N. S. *Principes de phonologie*, Paris : Klincksieck, 1967 (coll. Tradition de l'humanisme).

Systémique et autres domaines

BERTALANFFY, Ludwig von, *Théorie générale des systèmes*, Paris : Dunod, 1972/R1993.

DURAND, Daniel, *La systémique*, Paris : PUF, 1979/R1987 (Que sais-je ? n° 1795).

KUPIEC, Jean-Jacques ; LECOINTRE, Guillaume ; SILBERSTEIN, Marc ; VARENNE, Franck, éds., *Matière première ; Revue d'épistémologie et d'études matérialistes*, n°3 (2008), Paris : Editions Syllepse.

LE MOIGNE, Jean-Louis, *La modélisation des systèmes complexes*, Paris : Dunod, 1999.

LE MOIGNE, Jean-Louis, *La théorie du système général: théorie de la modélisation*, Paris : PUF, 1977/R1990.

LUGAN, Jean-Claude, *La systémique sociale*, Paris : PUF, 1993 (Que sais-je ? n°2738).

MEUNIER, Jean-Pierre, *Approches systémiques de la communication ; Systémisme, mimétisme, cognition*, Bruxelles : De Boeck, 2003 (coll. Culture et Communication).

MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris : Éditions du Seuil, 1990/R2005 (coll. Points).

MORIN, Edgar, *La Méthode*, Tome 1, Paris : Seuil, 1977.

MORIN, Edgar, *La Méthode*, Tome 2, Paris : Seuil, 1980.

ROSNAY, Joël de, *Le macroscopie ; Vers une vision globale*, Paris : Seuil, 1975 (coll. Points n°80).

Table des illustrations

1. EXEMPLES

Exemple 1 – <i>The Old Grey Goose</i> (Ó SÚILLEABHÁIN, Mícheál, <i>op. cit.</i> , p. 213).....	86
Exemple 2 – Marion McAuley - <i>The Old Grey Goose</i>	88
Exemple 3 – Marion McAuley - modification de <i>The Old Grey Goose</i>	88
Exemple 4 – Adjunction par <i>cut</i> , placé avant l'unité ornée (<i>The Galway Rambler – reel – Róisín Dubh</i> , 19/01/2008, pièce 18).....	93
Exemple 5 – Adjunction par <i>cut</i> de <i>do bécarre</i> sur <i>sí</i> , placé avant et après l'unité ornée (<i>Gan ainm – reel – Róisín Dubh</i> , 19/01/2008, pièce 20).....	93
Exemple 6 – Notes doubles, placées sous, puis sur l'unité affectée (<i>The Killavill Fancy – reel – Wynne's Pub</i> , 21/01/2008, pièce 2).....	93
Exemple 7 – Adjunction par remplacement de silence (<i>Down The Bloom – reel – Castle Pub</i> , 29/10/2007, pièce 1).....	94
Exemple 8 – Amalgames de type <i>long note</i> (<i>The humours of Tulla – reel – Forde's Inn</i> , 18/02/2010, pièce 70).....	95
Exemple 9 – Commutations par intervalles de quarte et quinte (<i>The Black Rogue – double jig – Wynne's Pub</i> , 30/10/2007, pièce 11c).....	96
Exemple 10 – Commutations successives (<i>The Tarbolton – reel – Harp Tavern</i> , 16/02/2010, pièce 32a).....	96
Exemple 11 – Monnayages après et sous la pulsation (<i>The Gatehouse Maid – reel – Forde' Inn</i> , 18/02/2010, pièce 20).....	97
Exemple 12 – Monnayage par triple-croches après et sous la pulsation (<i>The Gatehouse Maid – reel – Forde' Inn</i> , 18/02/2010, pièce 20).....	97
Exemple 13 – Omissions en secteur cadentiel (<i>The Tarbolton – reel – Harp Tavern</i> , 16/02/2010, pièce 32c).....	98
Exemple 14 – Omission placée en début de motif (<i>The Humours of Tulla – reel – Róisín Dubh</i> , 19/01/2008, pièce 4).....	98

2. TABLEAUX

Tableau 1 – Catégories et sous-catégories de <i>sessions</i>	22
Tableau 2 – Pulsation binaire/Valeurs opérationnelles minimales.....	80
Tableau 3 – Pulsation ternaire /Valeurs opérationnelles minimales	80
Tableau 4 – <i>Sessions</i> comprenant Michael O'Brien par date et par lieu	124
Tableau 5 – Pièces retenues pour analyses (1/2).....	126
Tableau 6 – Pièces retenues pour analyses (2/2).....	127
Tableau 7 – Récapitulatif des abréviations 1/3.....	134
Tableau 8 – Récapitulatif des abréviations 2/3.....	135
Tableau 9 – Récapitulatif des abréviations 3/3.....	136
Tableau 10 – Inventaire exhaustif des variantes par <i>session</i> et par pièce.....	138
Tableau 11 – Fiche signalétique pour la <i>session</i> du Castle Pub (29/10/2007)	154
Tableau 12 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la <i>session</i> du Castle Pub (29/10/2007)	157
Tableau 13 – Fiche signalétique pour la <i>session</i> du Castle Pub (20/01/2008)	158
Tableau 14 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la <i>session</i> du 20/01/2008 au Castle Pub, première période	161

Tableau 15 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la <i>session</i> du 20/01/2008 au Castle Pub, première période	161
Tableau 16 – Fiche signalétique pour la <i>session</i> du Wynne's Pub (30/10/2007)	162
Tableau 17 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la <i>session</i> du Wynne's Pub (30/10/2007) ..	164
Tableau 18 – Fiche signalétique pour la <i>session</i> du Róisín Dubh (19/01/2008)	164
Tableau 19 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la <i>session</i> du Róisín Dubh (19/01/2008) ..	166
Tableau 20 – Fiche signalétique pour la <i>session</i> du Fordes In (18/02/2010)	166
Tableau 21 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la <i>session</i> du Forde's In (18/02/2010), pièce 29	169
Tableau 22 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la <i>session</i> du Forde's In (18/02/2010), pièce 70	169
Tableau 23 – Fiche signalétique pour la <i>session</i> du Harp Tavern (16/02/2010)	170
Tableau 24 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la <i>session</i> du Harp Tavern (16/02/2010) ..	172
Tableau 25 – Fiche signalétique pour la <i>session</i> du Harp Tavern (24/10/2011)	173
Tableau 26 – Caractérisation ciblée des sept paramètres pour la <i>session</i> du Harp Tavern (24/10/2011) ..	174
Tableau 27 – Récapitulatif des variantes pour Devanney's Goat (Castle Pub, 29/10/2007, pièce 1)	180
Tableau 28 – Récapitulatif des variantes pour Devanney's Goat (Castle Pub, 20/01/2008, pièce 3)	181
Tableau 29 – Récapitulatif des variantes pour <i>Devanney's Goat</i> (Castle Pub, 20/01/2008, pièce 25)	188
Tableau 30 – Récapitulatif des variantes pour <i>The Humours of Tulla</i> (Forde's In, 18/02/2010, pièce 70) ..	197
Tableau 31 – Récapitulatif des variantes pour <i>The Humours of Tulla</i> (Forde's In, 18/02/2010, pièce 29) ..	198
Tableau 32 – Récapitulatif des variantes pour <i>The Humours of Tulla</i> (Róisín Dubh, 19/01/2008, pièce 4) ..	203
Tableau 33 – Récapitulatif des variantes pour <i>The Humours of Tulla</i> (Castle Pub, 20/01/2008, pièce 21) ..	204
Tableau 34 – Récapitulatif des variantes pour <i>The pipe on the hob n°1</i> (Wynne's Pub, 30/10/2007, pièce 11a)	209
Tableau 35 – Récapitulatif des variantes pour <i>The pipe on the hob n°1</i> (Castle Pub, 20/01/2008, pièce 05a)	210
Tableau 36 – Total des variantes pour <i>The Pipe on the hob n°1</i> (Castle pub, 20/01/2008, pièce 5a)	211
Tableau 37 – Récapitulatif des variantes pour <i>Morrison's Jig</i> (Castle Pub, 20/01/2008, pièce 5b)	215
Tableau 38 – Récapitulatif des variantes pour <i>Morisson's Jig</i> (Wynne's Pub, 30/10/2007, pièce 11b)	216
Tableau 39 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour <i>The Black Rogue</i> (Wynne's Pub, 30/10/2007, pièce 11c)	219
Tableau 40 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour <i>The Black Rogue</i> (Wynne's Pub, 30/10/2007, pièce 11c)	220
Tableau 41 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour <i>The Black Rogue</i> (Castle Pub, 20/01/2008, pièce 05c) ..	221
Tableau 42 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour <i>The Black Rogue</i> (Castle Pub, 20/01/2008, pièce 05c) ..	222
Tableau 43 – Récapitulatif des variantes pour <i>The Tarbolton</i> (Castle pub 20/01/2008, pièce 24a)	227
Tableau 44 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour <i>The Tarbolton</i> (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 32a) ..	228
Tableau 45 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour <i>The Tarbolton</i> (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 32a) ..	229
Tableau 46 – Récapitulatif des variantes pour <i>The Tarbolton</i> (Harp Tavern, 24/10/2011, pièce 8a)	235
Tableau 47 – Récapitulatif des variantes pour <i>The Longford Collector</i> (Castle pub 20/01/2008, pièce 24b)	245
Tableau 48 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour <i>The Longford Collector</i> (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 32b)	246
Tableau 49 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour <i>The Longford Collector</i> (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 32b)	247
Tableau 50 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour <i>The Longford Collector</i> (Harp Tavern, 24/10/2011, pièce 8b)	251
Tableau 51 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour <i>The Longford Collector</i> (Harp Tavern, 24/10/2011, pièce 8b)	252
Tableau 52 – Récapitulatif des variantes 1/2 pour <i>The Sailor's Bonnet</i> (Castle pub, 20/01/2008, pièce 24c)	260
Tableau 53 – Récapitulatif des variantes 2/2 pour <i>The Sailor's Bonnet</i> (Castle pub, 20/01/2008, pièce 24c)	261

Tableau 54 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour <i>The Sailor's Bonnet</i> (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 32c).....	262
Tableau 55 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour <i>The Sailor's Bonnet</i> (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 32c).....	262
Tableau 56 – Récapitulatif des variantes pour <i>The Sailor's Bonnet</i> (Harp Tavern, 24/10/2011, pièce 8c).....	267
Tableau 57 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour <i>The plains of Boyle</i> (Castle pub 20/01/2008, pièce 6a).....	274
Tableau 58 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour <i>The plains of Boyle</i> (Castle pub 20/01/2008, pièce 6a).....	275
Tableau 59 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour <i>The Plains of Boyle</i> (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 3a).....	276
Tableau 60 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour <i>The Plains of Boyle</i> (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 3a).....	277
Tableau 61 – Récapitulatif des variantes pour <i>The boys of Bluehill</i> (Castle pub 20/01/2008, pièce 6b).....	283
Tableau 62 – Récapitulatif 1/2 des variantes pour <i>The Boys of Bluehill</i> (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 3b).....	284
Tableau 63 – Récapitulatif 2/2 des variantes pour <i>The Boys of Bluehill</i> (Harp Tavern, 16/02/2010, pièce 3b).....	285
Tableau 64 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (HTULFI10P70).....	293
Tableau 65 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (POHCP08P5a).....	294
Tableau 66 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (POHCP08P5b).....	295
Tableau 67 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (POHCP08P5c).....	295
Tableau 68 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (DGCP08P25).....	297
Tableau 69 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (DGCP07P1).....	301
Tableau 70 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (TARHT10P32a).....	303
Tableau 71 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (LCOLHT10P32b).....	304
Tableau 72 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (SBHT10P32c).....	304
Tableau 73 – Synthèse des effets situationnels sur les variantes (HTULCP08P21).....	306

3. SCHEMAS

Schéma 1 – Catégories et sous-catégories de <i>sessions</i>	23
Schéma 2 – Crible paramétrique d'analyse.....	73
Schéma 3 – Circulation dynamique de l'objet musical.....	74
Schéma 4 – Structure formelle "bipartite à reprises".....	79
Schéma 5 – Stéréotype d'un <i>reel</i> bipartite à reprises.....	82
Schéma 6 – Stéréotype d'une <i>jig</i> bipartite à reprises.....	83
Schéma 7 – Castle pub - 29/10/2007.....	106
Schéma 8 – Castle Pub - 20/01/2008.....	107
Schéma 9 – Position des musiciens dans l'espace du Castle pub le 20/01/2000.....	110
Schéma 10 – L'étiquette comme grille de lecture des faits interactionnels.....	118
Schéma 11 – Exemple d'interaction négative selon Vicky Skelton.....	120
Schéma 12 – Schéma comparatif (DGCP07P1 vs DGCP08P3).....	177
Schéma 13 – Schéma comparatif (DGCP08P3 vs DGCP08P25).....	186
Schéma 14 – Schéma comparatif (DGCP08P25 vs DGCP07P1).....	192
Schéma 15 – Schéma comparatif (HTULFI10P29 vs HTULFI10P70).....	195
Schéma 16 – Schéma comparatif (HTULRD08P4 vs HTULCP08P21).....	201
Schéma 17 – Schéma comparatif (POHCP08P5a vs POHWY07P11a).....	207
Schéma 18 – Schéma comparatif (MJCP08P5b vs MJWY07P11b).....	214
Schéma 19 – Schéma comparatif (BRCP08P5c vs BRWY07P11c).....	218
Schéma 20 – Schéma comparatif (TARCP08P24a vs TARHT10P32a).....	226
Schéma 21 – Schéma comparatif (TARCP08P24a vs TARHT11P8a).....	234
Schéma 22 – (Schéma comparatif TARHT11P8a vs TARHT10P32a).....	240

Schéma 23 – Schéma comparatif (LCOLCP08P24b vs LCOLHT10P32b)	244
Schéma 24 – Schéma comparatif (LCOLHT10P32b vs LCOLHT11P8b).....	250
Schéma 25 – Schéma comparatif (LCOLCP08P24b vs LCOLHT11P8b)	256
Schéma 26 – Schéma comparatif (SBCP08P24c vs SBHT10P32c).....	259
Schéma 27 – Schéma comparatif (SBHT10P32c vs SBHT11P8c)	266
Schéma 28 – Schéma comparatif (SBHT11P8c vs SBCP08P24c).....	270
Schéma 29 – Schéma comparatif (POBCP08P6a vs POBHT10P3a).....	273
Schéma 30 – Schéma comparatif BBCP08P6b vs BBHT10P3b	282

Table des matières

Introduction générale	9
Etat de la question	9
Organisation des chapitres	12
Conditions de l'enquête	15
Chapitre 1 - <i>Music sessions</i> : pour une définition	17
Introduction	18
1. Données historiques	24
2. Un fait musical où le social prend corps	29
2.1. Exemple des termes de classification	31
2.2. Exemple de rapports sociaux d'ordre musical	33
2.3. Stratégies sociales impliquées par le jeu en groupe	35
3. Un « fait social total » où la musique s'inscrit	37
3.1. Conditions sociales internes du phénomène musical	39
3.2. Conditions sociales externes du phénomène musical	42
4. Synthèse : La session comme mixte	47
Chapitre 2 - Problématique et méthodologie	49
Introduction	50
1. Eléments de problématique, problématique des éléments	50
1.1. Première motivation: une heuristique du "mixte" et du "complexe"	51
1.2. Motivation seconde: pour quel type d'inventaire ?	52
1.3. De l'inventaire aux problèmes d'ordre épistémologique	54
1.4. La matière sonore comme prisme : hypothèse polémique	56
2. Méthodologie: de l'appareil théorique à son application concrète	60
2.1. La tripartition sémiologique comme cadre théorique	61
2.1.1. Un modèle tripartite	61
2.1.2. Modalités d'application aux sessions	62
2.2. Aspects pragmatiques : détour par l'individualisme méthodologique	65
2.3. Synthétisation sous forme de crible paramétrique d'analyse	69
2.4. Analyses "témoins": pour une validation de l'heuristique globale	72
3. Synthèse	73
Chapitre 3 - Outils pour les analyses	74
Introduction	75
1. Eléments de systématique musicale	75
1.1. Catégories et structuration formelle	77

1.2. Données relatives au système métrique	79
1.3. Organisation des hauteurs	84
1.4. Un système interprétatif fondé sur la variation	91
1.4.1. Adjonctions.....	92
1.4.2. Amalgames	93
1.4.3. Commutations.....	94
1.4.4. Monnayages	95
1.4.5. Omissions.....	96
2. Éléments de systématique sociale-----	98
2.1. La musique en <i>session</i> : individus, environnement, émergences	98
2.2. Codage et contrôle des faits interactionnels : l' <i>etiquette</i>	109
2.2.1. Interactions sociales : aspects génériques.....	113
2.2.2. Codage des faits interactionnels.....	115
2.2.3. De l'interprétation au contrôle des interactions : l'étiquette comme grille appréciative	117
3. Synthèse -----	121
Chapitre 4 - Analyses-----	122
Introduction -----	123
1. Présentation du corpus analytique -----	123
1.1. Données musicales	124
1.2. Données de situation	128
2. Inventaire catégoriel et typologique des variantes musicales observées -----	134
2.1. Inventaire numérique global des variantes.....	136
2.2. Approfondissement typologique.....	138
2.2.1. Commutations.....	139
2.2.2. Amalgames	143
2.2.3. Omissions.....	147
2.2.4. Monnayages	148
2.2.5. Adjonctions.....	151
3. Inventaire des paramètres situationnels retenus par <i>session</i> et par pièce -----	153
3.1. Castle Pub, <i>session</i> du 29/10/2007.....	154
3.2. Castle Pub, <i>session</i> du 20/01/2008.....	158
3.3. Wynne's Pub, <i>session</i> du 30/10/2007	162
3.4. Róisín Dubh, <i>session</i> du 19/01/2008	164
3.5. Fordes In, <i>session</i> du 18/02/2010.....	166
3.6. Harp Tavern, <i>session</i> du 16/02/2010	170
3.7. Harp Tavern, <i>session</i> du 24/10/2011	173
4. Comparaison des variantes en situation performantielle -----	175
4.1. Devannney's Goat (<i>reel</i>)	175
4.1.1. Castle pub 2007, pièce 1 vs Castle pub 2008, pièce 3	176
4.1.2. Castle pub 2008, pièce 3 vs Castle pub 2008, pièce 25	185
4.1.3. Castle pub 2008, pièce 25 vs Castle pub 2007, pièce 1	191

4.2. The Humours of Tulla (<i>reel</i>)	194
4.2.1. Forde's In 2010, pièce 29 vs Forde's In 2010, pièce 70	194
4.2.2. Róisín Dubh 2008, pièce 4 vs Castle Pub 2008, pièce 21.....	200
4.3. The pipe on the hob set (<i>double jigs</i>).....	206
4.3.1. The pipe on the hob n°1 – Castle pub Pièce 5a vs Wynne's pub pièce 11a.....	206
4.3.2. Morrisson's Jig – Castle pub 2008, pièce 5b vs Wynne's pub 2007, pièce 11b.....	213
4.3.3. The Black Rogue - Castle pub pièce 5c vs Wynne's pub pièce 11c.....	217
4.4. The Tarbolton set (<i>reels</i>)	224
4.4.1. The Tarbolton.....	225
4.4.1.1. Castle pub 2008, pièce 24a vs Harp Tavern 2010, pièce 32a.....	225
4.4.1.2. Castle pub 2008, pièce 24a vs Harp Tavern 2011, pièce 8a	233
4.4.1.3. Harp Tavern 2011, pièce 8a vs Harp Tavern 2010, pièce 32a.....	238
4.4.2. The Longford Collector.....	243
4.4.2.1. Castle pub 2008, pièce 24b vs Harp Tavern 2010, pièce 32b	243
4.4.2.2. Harp Tavern 2010, pièce 32b vs Harp Tavern 2011, pièce 8b	249
4.4.2.3. Castle pub pièce 24b vs Harp Tavern 2011, pièce 8b.....	255
4.4.3. The Sailor's Bonnet.....	258
4.4.3.1. Castle pub 2008, pièce 24c vs Harp Tavern 2010, pièce 32c	258
4.4.3.2. Harp Tavern 2010, pièce 32c vs Harp Tavern 2011, pièce 8c	264
4.4.3.3. Harp Tavern 2011, pièce 8c vs Castle pub 2008, pièce 24c.....	269
4.5. The plains of Boyle set (<i>hornpipes</i>)	272
4.5.1. The plains of Boyle – Castle pub 2008, pièce 6a vs Harp Tavern 2010, pièce 3a	272
4.5.2. The Boys of Bluehill – Castle pub 2008, pièce 6b vs Harp Tavern 2010, pièce 3b.....	281
5. Synthèse	288
Chapitre 5 – Processus interactionnels et matière sonore en <i>session</i>	289
Introduction	290
1. Affection de l'énoncé par la situation: des données empiriques favorables.....	290
1.1. Inhibition des procédures variationnelles en contexte de transmission	291
1.2. Influences environnementales internes.....	296
1.3. Influences environnementales externes.....	299
1.4. Cas de <i>sessions</i> similaires.....	305
2. Réfléchir à l'élargissement des résultats	307
2.1. Prise en compte du caractère individuel de l'énonciation.....	308
2.2. Renforcement de l'exemplarité.....	312
Conclusion.....	314
BIBLIOGRAPHIE	319
Table des illustrations	340
Table des matières.....	344

